



**José Manuel
de Magalhães Pereira**

“O cubo branco fora do cubo branco.”

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



“0 cubo branco fora do cubo branco” – um estudo da relevância das poéticas herdadas da Arte Conceptual no momento presente da arte contemporânea – Projecto de um livro de artista

“0 cubo branco fora do cubo branco”

Trabalho dedicado à minha esposa e filhos pelo incansável apoio e paciência.

o júri

Presidente

Professor Doutor Vasco Afonso da Silva Branco

Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Arguente

Professor Doutor Gonçalo Miguel Furtado Cardoso Lopes

Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador

Professor Doutor João António de Almeida Mota

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

palavras-chave

Arte Conceptual, arte contemporânea, Modernismo e Pós-modernismo, *livro de artista*, circuito da arte, curadoria, *o cubo branco*.

resumo

No presente trabalho tenta-se trazer de novo à discussão um leque de questões que, tendo sido levantadas no final da década de sessenta do século XX pelo movimento denominado por Arte conceptual, carecem, passados quarenta anos, de uma resposta. Nesse âmbito, traça-se um mapa possível para que tal tenha sucedido, através de uma breve análise da evolução de paradigma – Modernismo, Pós Modernismo e o devir que desagua na actualidade. Num tempo em que a arte pode ser praticamente tudo, faz todo o sentido que, com maior incidência que nos tempos precedentes, se questione não tanto o que é arte mas qual o seu papel no todo adjacente e, fundamentalmente, que princípios orientadores podem constituir uma praxis basilar para o artista contemporâneo. A prática artística contemporânea deve assumir-se, simultaneamente, como auto consciente, autocrítica e geradora de intrínsecos esboços ontológicos e fenomenológicos potenciadores de uma evolução cognitiva e sensorial (quer a nível pessoal, no seu particular, quer a nível social, no seu sentido mais lato).

O cubo branco assumiu-se como arena plenipotenciária onde são esgrimidos os argumentos da arte contemporânea. A questão adjacente é que nesta arena o papel do artista vai sendo gradualmente relegado para um plano de acção quase simbólico. Na fase de pós produção, a obra, forçada a um estado de orfandade, debate-se na brancura silenciosa da galeria e o discurso que profere já não é o discurso do seu criador. É antes um discurso de tendência neutralizante, emanado por curadores, *marchands* ou outros intermediários – que, amiúde ocupando o lugar da crítica, actuam como tradutores ou aspirantes a co-autores. Esta inocuidade reveste a obra com um fino manto de atemporalidade ficcional que a torna, simultaneamente, um bem perecível como um artigo de moda e algo fora do seu tempo. Neste quadro, configurado por uma discreta mas poderosa *mainstream* global, que papel pode assumir o artista? No presente trabalho sugere-se a transmutação do lugar e estatuto do artista, com base num trabalho de reflexão que assenta nas premissas herdadas do movimento designado por Arte Conceptual. Dada a consensualidade em torno da ideia de que a arte contemporânea já não está vinculada exclusivamente à produção de “objectos” neste fim da primeira década do século XXI é, porventura, chegado o tempo de reafirmar o artista como consultor – especialmente no campo das artes visuais – reconhecendo-o como especialista multidisciplinar numa área específica do pensamento e acção humanas. A noção de desmaterialização da obra assume aqui uma importância chave, não ao nível do desaparecimento da obra em si, mas da forma como se transmuta ao nível da apresentação do conteúdo. A urgência de repensar o lugar da arte dá lugar, no contexto conjuntural apresentado, à urgência de repensar o lugar do artista. Neste contexto surge o projecto de um *livro de artista* no qual se tenta dar resposta a algumas das questões levantadas.

keywords

Conceptual Art, contemporary art, modernism and post-modernism, *artist books*, art world, curators, *the white cube*.

abstract

In the present work the author tries to bring to the present day a number of important questions that remain unanswered, primarily raised forty years ago by the Conceptual Art movement. In the process some reasons are given to explain that through a brief analysis of the evolution of paradigm - Modernism, Post Modernism and what has happened till the present day. In a time when art can assume all forms, it makes sense to ask ourselves not so much about the meaning of art but its role in the core of its interactions with society and especially in what concerns what the driven principles of the contemporary artist program should be. Contemporary practices should be self conscious, self critical and dealing with questions raised by ontology and phenomenology.

The white cube is the almighty arena where everything about contemporary art is decided. The artist's role is diminished gradually to a point where his opinion no longer counts. In post production, the work of art is an orphan, struggling against the white walls, in a kind of silence broken only by the speech of curators or dealers - mediators in a process where the translation process is always impregnated with a tendency that sometimes goes as far as co-authorship. In the meantime the artist is settled in the limelight of fame, seduced by wealth, presented as a pop star or just forced to accept cultural confinement rules. At this point he is no longer there, as his presence has been metamorphosed into a ghostly figure. Then the art world is allowed to chew and digest the art work as a condition to extract from it all of its initial charge and thus being able to present it to the world as an innocuous version. In this condition the work is ripped off its time and space and converted into just another tradable commodity that, as any other commodity, is submitted to fashion rules with a perishable expiration date. In this context, shaped by a discrete but powerful global mainstream, what should the role of the contemporary artist be? This paper constitutes an attempt to suggest the re-establishment of the status of the artist through the legacy of the Conceptual Art movement. The author believes that the questions presented by that particular group of artists still remain widely unanswered and constitute a solid ground for a serious theoretical program for upcoming artists. Since nowadays it is broadly accepted that contemporary art existence is no longer bounded to its commodity status, at this moment - one decade after the beginning of the XXI century - the author's question is slightly different: is the world ready for artist-consultants? In this light, the urgency of re-thinking the place of art in social context becomes less important than the urgency of re-thinking the role of the artist as an active part in that same society. In this context the author presents a project of an "artist book" in which he tries to answer some questions raised along the process.

Índice

Introdução	9
I . Apresentação	12
II. Objectivos	16
III. Metodologia	18
<u>1ª Parte</u>	22
<u>A. Enquadramentos...</u>	23
A.1 O que se entende por arte conceptual?	23
A.2 O movimento denominado por “Arte Conceptual”	29
A.3 As últimas quatro décadas.	35
A.4 Por estes dias.	37
<u>B. Itinerâncias...</u>	47
B.1 O artista como atelier itinerante.	47
B.2 Modernismo / Pós-modernismo – Pontes inacabadas...	53
B.3. O “cubo branco”.	69
B.3.1 Arte contemporânea.	69
B.3.2 O artista contemporâneo.	79
B.3.3 As instituições e a curadoria: o processo de legitimação, negociação e visibilidade.	81
B.3.4 O circuito da arte.	85
B.4 Fora do “cubo branco”.	93
B.4.1. Circuitos alternativos:	93
B.4.2. Arte no espaço público.	93
B.4.2.1. Arte no espaço público – Oficial.	93
B.4.2.2. Arte no espaço público – Clandestina.	94
B.4.3. A Internet e a aldeia global	97
B.4.4. Artistas curadores	97
<u>2ª parte</u>	101
Antes de começar...	101
<u>C. (Pró)Criação...</u>	101
C.1. A mente do artista.	101
C.2. A arte como profissão. O artista como consultor/especialista?	105
C.3. Livros de artista	109
C.4. Criação de um “Livro de Artista”	117
C.5. Orientação do processo	119
<u>Conclusões</u>	125
<u>Bibliografia</u>	129
Livros	129
Artigos, revistas e Jornais	130
Ilustrações	133
<u>Anexos</u>	135

Introdução

"If Minimalism formally expressed 'less is more', Conceptual art was about saying 'more with less.'"

Lucy Lippard

Num tempo em que a arte pode ser praticamente tudo, faz todo o sentido que, com maior incidência que nos tempos precedentes, se questione não tanto o que é arte mas qual o seu papel no todo adjacente e, fundamentalmente, que princípios orientadores podem constituir uma praxis basilar para o artista contemporâneo que, imerso na vasta e paradoxal solidão pós modernista, se vê preso numa liberdade ilusória (Camus) cujo horizonte das coisas parece, quase sempre, encontrar-se demasiado perto quando, no entanto, mais não é que uma amostra de uma "hiper-realidade" Baudrillardiana. A prática artística contemporânea deve, simultaneamente, ser auto-consciente, auto-crítica e geradora de intrínsecos esboços ontológicos e fenomenológicos (Merleau-Ponty) potenciadores de uma evolução cognitiva (a nível pessoal, no seu particular, e a nível social, no seu sentido mais lato). Face ao quadro esquiçado poderá aduzir-se que, para possível cumprimento das premissas enunciadas, as práticas artísticas da esfera denominada por "conceptual" estão agora, passados quase quarenta anos da sua génese, em condição de retomar as questões que lhe serviram de alicerce e que, por factores diversos – nomeadamente os que se prendem com a crescente globalização, a economia de mercado, a assunção de um paradigma pós modernista mais extremado, ... – se encontram ainda órfãs de resposta.

Fala-se muito da arte como um todo (heterogéneo nas suas práticas) mas parece continuar a não haver grande vontade de responder a questões de fundo, levantadas primeiramente em finais da década de 60: Para que serve a arte? Porque se produz arte? O que a distingue das outras actividades humanas? Quem a usa, porque a usa e como a usa? Tudo isto permanece terreno mal cartografado. Actualmente a questão mais correcta a propor não é "será isto arte?" ou "o que é a arte?". Sem querer levantar qualquer tipo de polémica, nem advogar antecâmaras feridas de dogmatismo: arte que é arte identifica-se ou deve identificar-se imediatamente. Afinal não somos a geração zero, temos uma

herança histórica com milhares de anos. A questão central do momento é *"porque é que se deve continuar a produzir arte?"* ou *"qual o papel da arte contemporânea num mundo em perda de referências?"* ou *"qual o contributo do artista na sociedade actual?"* ou *"em que medida a arte contemporânea pode ser mais do que apenas uma mercadoria transacionável (nas todas poderosas rodas dentadas do capitalismo à escala global?)"*.

Como vimos, uma das consequências problemáticas causadoras do *"fracasso"* da primeira vaga da arte conceptual foi que, apesar dos esforços construtivos de uma teoria, tal foi subvertido pelas regras de mercado...

Those who produced conceptual art were easily interpretable as the true guardians of the postmodernist theorizer's faith. But their thought is often sloppy by ordinary rational standards, and 'theory' can too often inhibit the artist from being imaginative or metaphorically suggestive. You can see what is there pretty quickly, but what you can't get away from (too quickly) is the theoretical miasma by which the critic wishes to give it 'significance'. This work has affinities to, and indeed helped to inspire, postmodernist thinking because it arises from a self-consciousness about the theory of art. It was not the object itself but the conceptual processes behind it that counted. In the process, it took a step back from the usual activities of art institutions, including those of selling the object – for example, there was nothing to sell in Robert Barry's exhibition at the Art and Project Gallery in Amsterdam in 1969, which consisted in his putting on the gallery entrance a sign reading 'during the exhibition the gallery will be closed'.¹

O problema é que, apesar de não haver nada na exposição/obra de Robert Barry *'during the exhibition the gallery will be closed'* a verdade é que a peça foi vendida! Isto depois de o próprio autor ter admitido que, até à proposta dos Vogel, tal fosse não fosse possível conceber. O casal Vogel comprou o prospecto do anúncio das três exposições, devidamente assinado por Barry...² No entanto esta assimilação do impossível de assimilar fez-se, como afirmou Victor Burgin, no seu artigo *"The presence of the absence."*³, à custa de um selectivo

¹ Butler, Christopher, *Post-modernism, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2002 (p.81).

² Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres, 1998, (p.224).

³ Harrison, Charles e Wood, Paul (editores), *Art in theory 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.

"esquecimento" das práticas conceptuais mais radicais – especialmente no que se refere à primeira metade da década de setenta. Práticas estas que continuam a constituir questões a esclarecer.

Não terá chegado o momento de colocar o artista novamente no centro da questão – quer ao nível da prática, quer ao nível do discurso na primeira pessoa – ou colocar um ponto final na elaborada vacuidade discursiva bem tipificada do tipo genérico: *"tudo pode ser arte"* ou *"se está no museu/galeria é porque é arte"* ou ainda *"a arte é uma daquelas questões tautológicas e fim de discurso"*.

I. Apresentação

*"With postmodernism, the gallery space is no longer 'neutral'. The wall becomes a membrane through which aesthetic and commercial values osmotically exchange. As this molecular shudder in the white walls becomes perceptible, there is a further a further inversion of context. The walls assimilate; the art discharges. How much can the art do without? This calibrates the degree of the gallery's mythification. How much of the object's eliminated content can the white wall replace?"*⁴

O cubo branco assumiu-se como arena plenipotenciária onde são esgrimidos os argumentos da arte contemporânea. A questão adjacente é que nesta arena o artista vai sendo, cada vez mais, relegado para um plano quase simbólico. A obra debate-se na brancura silenciosa da galeria e o discurso que profere é emanado pela boca tendenciosa do curador ou do *marchand* – intermediário, tradutor e, quantas vezes, aspirante a co-autor. O artista bafejado pela fama, pela visibilidade, pelo retorno económico, pelo estatuto *pop star*, deixa a obra à mercê desta ausência subentendida, porque julgada imanente, de um *"canibalismo de Outono"*⁵ que mastiga e molda a obra, retirando-lhe a carga inicial e tornando-a inócua. Esta inocuidade é revestida por uma atemporalidade ficcional que a torna simultaneamente perecível como um artigo de moda e fora do seu tempo – como afirmou Paul Virilio, *"Contemporary art, sure, but contemporary with what?"*⁶

E fora do cubo o que sucede? Em termos de arte contemporânea o cubo branco é a grande entidade legisladora e tende a desvalorizar categoricamente toda a produção que, pelos mais diversos motivos, escapa à sua esfera de influência. É evidente que existe um mundo para além dos museus, galeria e bienais mas é um mundo marginal, acessório. É um lugar onde a produção não concorre para o legado geracional nem pode aspirar a uma representatividade sócio-cultural relevante.

Em parte é da necessidade de representatividade destes mundos paralelos que se pretende falar aqui. Não no sentido de obliterar a importância do papel do cubo

⁴ O'Doherty, Brian, *Inside the white cube – the ideology of the gallery space*, in Osborne (p. 278)

⁵ *Canibalismo de Outono*, pintura de Salvador Dalí,

⁶ Virilio, Paul, *Art and fear*, Continuum International Publishing Group, Londres, 2006.

branco mas de trazer à visibilidade e escrutínio um conjunto de práticas e posturas – nomeadamente as de configuração conceptual na sua génese. Enfim, abrir uma janela de oportunidade para posturas e tendências marginais incorporarem *"the big picture"*, sem a aspiração à fama instantânea mas com um forte pendor no retorno a discurso que debate com seriedade questões de programa ocultas bem abaixo da superfície das coisas.

Quando Brian O'Doherty – que posteriormente adoptou o nome Patrick Ireland – foi convidado, em 1967, para editar, ou melhor, organizar os números 5 e 6 da revista Aspen, usou a oportunidade para criar uma verdadeira obra intermédia e de cariz fortemente conceptual.

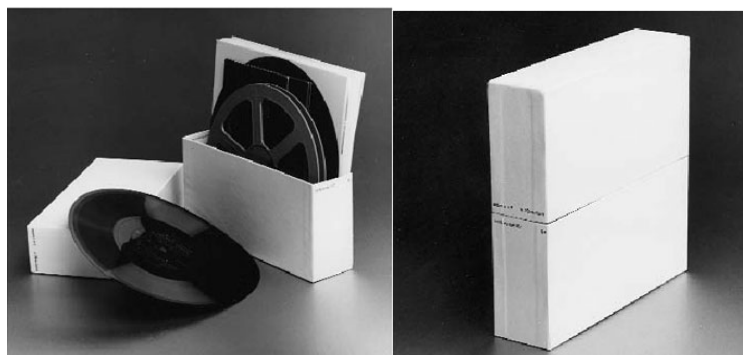


Figura 1

"Time, in fact, was one of the chief preoccupations of Aspen 5+6. Even today the issue has to be experienced in irregular temporal chunks. One has to borrow an 8 mm film projector to view the films of Hans Richter, Laszlo MoholyNagy, Robert Morris, and Robert Rauschenberg. One has to find a phonograph with extra-slow settings to hear Gabo read his manifesto and Duchamp his prescription for a dictionary haphazardly assembled according to the laws of chance. One has to put together Tony Smith's Minimalist sculpture, The Maze, presented in the box as a miniature cardboard cut out. And the astonishing texts and "data" included each demand their share of time. Sontag's "The Aesthetics of Silence" considers how to listen to the modern artist who continues speaking, but in a manner that his audience can't understand, and certainly Beckett's utterly self-negating "Text for Nothing #8" is unintelligible until heard several times."

Deste texto se infere que em muitos aspectos a revista Aspen⁷ (dez números publicados entre 1965 e 1971 por Phyllis Johnson, embora o enfoque do autor recaia especialmente sobre os números 5 e 6) constitui o paradigma de obra de

⁷ A maior parte dos exemplares perdeu-se, felizmente existe uma versão *online* acessível de forma gratuita: Aspen – The multimedia magazine in a box
<http://www.ubu.com/aspen/aspen.html>

arte conceptual traduzida sob a forma de matéria. Uma revista multimédia, sobre arte, apresentada numa caixa. Dentro de cada caixa, textos, discos áudio e filmes de oito milímetros. Cada número constituiu uma experiência cinestésica, íntima e com uma temporalidade marcada pela impossibilidade da apercepção da totalidade da obra por um só dos sentidos ou num hiato temporal coincidente. Algo que, nos nossos dias, seria considerado um projecto arrojado, digno de uma verdadeira – permita-se provisoriamente a restauração do termo – *avant-garde*.

II. Objectivos

- Mapear os traços mais relevantes da influência da Arte Conceptual na arte produzida na actualidade e nas quatro últimas décadas.
- Explorar a possibilidade de criação e inscrição do artista em novos circuitos, exteriores//paralelos ao circuito mercantil da arte.
- Promover a relevância do uso e aplicação do pensamento artístico em contextos sociais divergentes (científicos, institucionais, comerciais, industriais e outros) – artista consultor.
- Trazer à discussão a possibilidade de operar dentro dos pressupostos da Arte Conceptual sem ter que, forçosamente, abandonar as formas de expressão que visem primeiramente a desmaterialização da obra de arte ou a migração da primazia estética da obra para o discurso sobre essa mesma obra.
- Criar um projecto que leve à produção/construção efectiva de uma obra que constitua exemplo e sustentação do edifício teórico apresentado na dissertação: um livro de artista.

E, como um objectivo mais pessoal,

- Orientar o autor, que tendo abandonado a pintura, busca um novo rumo que o conduza a um campo / *modus operandi* de criação contemporânea, cuja relevância possa constituir base programática para um corpo de trabalho ao nível da produção artística.

III. Metodologia

Descrição

"Few artistic movements are surrounded by so much debate and controversy as conceptual art. For conceptual art has a tendency to provoke intense and perhaps even extreme reactions in its audiences. After all, whilst some people find conceptual art very refreshing and the only kind of art that is relevant to today's world, many others consider it shocking, distasteful, skill-less, downright bad, or, and most importantly, not art at all. Conceptual art, it seems, is something that we either love or hate.

*This divisive character is, however, far from accidental. Most conceptual art actively sets out to be controversial in so far as it seeks to challenge and probe us about what we tend to take as given in the domain of art. In fact, this facet of evoking argument and debate lies at the very heart of what it is trying to do, namely to make us question our assumptions not only about what may properly qualify as art and what the function of the artist should be, but also what our role as spectators should involve, and how we should relate to art. It should come as no surprise, then, that conceptual art can cause frustration or vexation – to raise difficult and sometimes even annoying questions is precisely what conceptual art in general aspires to do. In reacting strongly to conceptual art we are, in other words, playing right into its hands."*⁸

Do presente excerto podem inferir-se duas condicionantes cuja importância assume um papel relevante na escolha da metodologia a aplicar. A primeira está relacionada com o carácter polémico, volátil e subjectivo que rodeia as questões que envolvem a Arte Conceptual: a sua natureza assume, amiúde, perfis de difícil catalogação. Ora porque tende escapar à esfera do poder hegemónico, ora porque deliberadamente comunga dessa hegemonia, operando em níveis subcutâneos dificilmente destrincáveis na epiderme factual. A Arte Conceptual, não raras vezes, habita territórios situados no limiar da (in)definição do que é ou não é Arte. Este território franco origina problemas, quer na abordagem, quer na ancoragem e sedimentação das diversas camadas em estudo. A segunda está relacionada com a ausência de instrumentos solidamente calibrados para a

⁸ Schellekens, Elisabeth, *Conceptual Art*, in <http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> (Junho de 2007).

sistematização específica das matérias relacionadas com as questões levantadas pelas práticas artísticas contemporâneas. Dadas as circunstâncias é necessária a recorrência a instrumentos oriundos de outras áreas científicas (incluindo o Design ou a Filosofia), nomeadamente, Mapas de Conceitos, Vês de Gowin, ...

A metodologia a aplicar passará por, forçosamente, proceder a uma aturada pesquisa bibliográfica e infográfica; a uma investigação exaustiva do passado recente em termos do que se constituiu mais relevante no campo da arte; elaborar um ensaio crítico do que poderá surgir no devir; Produzir um livro de artista que apresente a debate algumas das questões enunciadas; demonstrar a possibilidade da coexistência de circuitos artísticos paralelos ao instituído; alargar o pensamento artístico a outros contextos: o artista como consultor ou “atelier itinerante”.

Dado o elevado carácter experimental e negocial de que se reveste a componente prática do presente projecto, optou-se por aplicar a uma adaptação do V de Gowin. Uma estrutura de trabalho alicerçada num duplo V (fig.1) em que o processo inerente à questão central encerra em si mesmo um carácter de alguma estanquidade face às questões secundárias, cuja divergência poderia comprometer a verticalidade do corpo de trabalho. No entanto, criou-se paralelamente, um V secundário complementar, mutável e plástico, umbilicalmente ligado ao V principal para que, de forma filtrada, nele possa introduzir novas questões, cuja pertinência venha consolidar ou subsidiar a questão central.



— Diagrama em V Novak & Gowin, 1999 (adaptado)

Figura 2

A metodologia terá, também, que prever uma forte componente de interacção entre a prática artística e o trabalho teórico a ela associado. Da inevitável intercontaminação resultante do processo surgirá uma resposta ou uma nova questão a encadear no necessário trajecto de refinamento dos conceitos associados ao presente estudo.

A criação artística contemporânea é, essencialmente, um trabalho de investigação e negociação. Investigação porque estamos – tal como em todas as outras épocas – no topo de um vastíssimo e secular acervo e supomos a necessidade de gerar algo “novo”, dando corpo ao sentido de evolução que nos precedeu. Negociação porque, se por um lado, vivemos tempos de maior “liberdade” criativa – o paradigma em que o pós-modernismo desaguou assim o dita – por outro, se quase tudo pode ser Arte, importa gerar contextos de consensualidade dos quais possa emergir da obra um sentido de efectiva genuinidade e relevância sócio-cultural.

Face ao exposto, a tarefa principal alicerça-se na contiguidade de três premissas:

- A criação artística efectiva de uma obra de cariz *neo* ou Conceptual, que partindo do conceito de **livro de artista** – sob a capa de uma “obra de parede” – pode gerar uma peça que questione abertamente um conjunto de clichés da arte contemporânea.
- Como forma de “iludir” o circuito mercantil artístico, (procedeu-se à escolha de um media deliberada e longamente menosprezado pelo mercado/coleccionadores).
- A obra é, à partida, concebida como uma forma de crítica institucional pelo que deverá ser entendida como tal. Ao trazer o “cubo branco” para forma do “cubo branco” apenas que se pretende mostrar que o Museu e as Galerias são entidades válidas e que, precisamente, por isso, não devem monopolizar ou centrar em si todo o processo. Os monopólios levam gradual e inevitavelmente à perversão dos seus princípios orientadores de qualquer área da prática ou conhecimento humanos.

1ª Parte

A. Enquadramentos...

A.1 O que se entende por arte conceptual?

*"The idea of a conceptual art being a kind of classical style is a joke. You see conceptual art doesn't have to do with words on walls. It's about finding alternatives for critical inquiry and it's about a sense of corrosive irony."*⁹

Segundo Tony Godfrey, "a arte conceptual não é acerca de formas ou materiais, mas sim acerca de ideias e de sentidos. Não pode ser definida em termos de *medium* ou de estilo, mas mais pela maneira como a arte é questionada. E, porque é um tipo de trabalho que não se apresenta de forma convencional exige da parte do observador uma participação mais activa". Não é, portanto de admirar que Elisabeth Schellekens afirme que:

*"Few artistic movements are surrounded by so much debate and controversy as conceptual art. For conceptual art has a tendency to provoke intense and perhaps even extreme reactions in its audiences. After all, whilst some people find conceptual art very refreshing and the only kind of art that is relevant to today's world, many others consider it shocking, distasteful, skill-less, downright bad, or, and most importantly, not art at all. Conceptual art, it seems, is something that we either love or hate".*¹⁰

No entanto, e apesar da controvérsia, Peter Osborne é categórico ao afirmar que o movimento, genericamente, denominado por Arte Conceptual – deve fazer-se esta ressalva pois, dada a heterogeneidade das obras/artistas implicados, especialistas há que declinam categoricamente a sua delimitação como um "movimento artístico" – foi

⁹Mel Ramsden (1988), in Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres, 1998. (p. 264)

¹⁰ Schellekens, op cit

*"[...] a major turning-point in contemporary art. Conceptual art was the point at which the conception of the art work as an object of visual or, more broadly, spatial experience and pleasure was most directly and radically challenged."*¹¹

Segundo Paul Wood, a

*"Arte Conceptual cresceu num espaço criado pela **avant-garde** e utilizado para desferir uma crítica de longo alcance contra as pretensões do modernismo artístico, em particular a sua ênfase exclusiva na estética e as reivindicações pela autonomia da arte."*¹²

Com efeito, a Arte Conceptual constituiu-se por oposição a uma renovada e crescente tendência de produzir arte pela arte. Claus Oldenburg afirmou que:

*"Sou a favor de uma arte que desenvolva algo mais do que limitar-se a permanecer com o traseiro refastelado num museu."*¹³

De facto a arte conceptual veio abrir, para a produção artística, as portas de outros campos como a filosofia, a linguística, as ciências sociais e a cultura popular (Godfrey, p.15). Dada a heterogeneidade da sua produção como é então possível reconhecer uma obra de Arte Conceptual? Tony Godfrey sintetiza:

*"Generally speaking, it may be in one of four forms: a **readymade**, a term invented by Duchamp for an object from the outside world which is claimed or proposed as art, thus denying both the uniqueness of the art object and the necessity for the artist's hand; an **intervention**, in which some image, text or thing is placed in an unexpected context, thus drawing attention to that context: eg the museum or the street; **documentation**, where the actual work, concept or action, can only be presented by the evidence of notes, maps, charts or, most frequently photographs; or **words**, where the concept, proposition or investigation is presented in the form of language."*¹⁴

¹¹ Osborne, Peter, *Conceptual Art (Themes & Movements)*, Phaidon Press, Londres, 2002.

¹² Wood, Paul, *Conceptual Art*, Delano Greenidge Editions, Nova Iorque, 2002 (originalmente publicado por Tate Publishing, Londres, tradução portuguesa: Ed. Presença, Lisboa, 2002). (p.28)

¹³ Idem (p. 28-9)

¹⁴ Godfrey, op cit (p.7)

Ressalve-se que, na opinião do mesmo autor, não nos devemos prender exageradamente as estas categorias cuja estanquidade é amiúde comprometida por outras obras e acrescenta:

*We must, however, be wary of typologies something which Conceptual artists have regarded as anathema. [...] Many Conceptual works will not fit any clear typology, just as many Conceptual artists resist any restrictive definition of what they do.*¹⁵

Peter Osborne apresenta-nos uma visão um pouco mais complexa e, grosso modo, para além das quatro categorias apresentadas por Godfrey, sugere mais duas: a crítica institucional e a arte de cariz político e/ou ideológico. Temos assim a Arte Conceptual dividida em seis categorias, a saber:

- Instruções, Performance, Documentação:
- Processo, Sistema, Séries:
- Palavra, Signo
- Apropriação *, Intervenção, Quotidiano
- Política, Ideologia
- Crítica institucional

*O conceito de *apropriação* sofreu um alargamento considerável desde a sua origem até aos dias de hoje. Nas primeiras décadas do séc. XX, *apropriação* era um termo que definia a assimilação de um determinado objecto pela arte (neste grupo incluem-se, por exemplo, os *readymade* ou outras obras Dadaístas e Surrealistas que utilizavam objectos do quotidiano em associação e/ou justaposição aos média mais clássicos). Após a década de sessenta mas com maior incidência a partir dos anos oitenta do século XX, o conceito de *apropriação* alargou-se a uma forma mais perversa de assimilação: a assimilação de obras já legitimadas de determinado autor consagrado por outros artistas (neste grupo inclui-se, por exemplo, a obra de Sherrie Levine, Andy Warhol Jeff Koons, Barbara Kruger, Damien Hirst ou Malcolm Morley.) É de referir que, curiosamente, Duchamp inaugurou ambas as formas de apropriação, indo do *readymade* até à não menos famosa Mona Lisa (intitulada *L.H.O.O.Q.*).

¹⁵ Idem

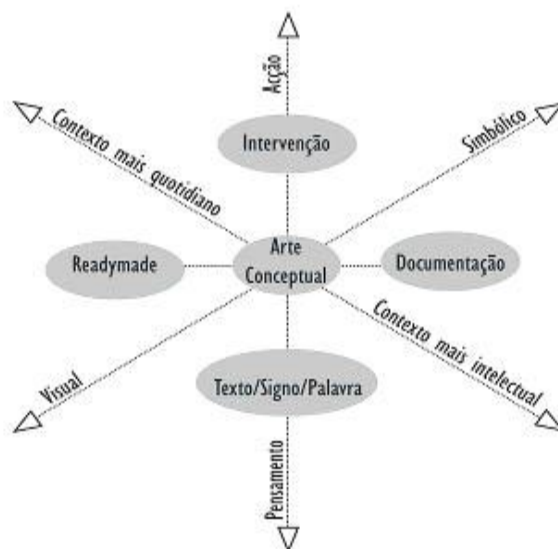


Figura 3

O esquema representado na figura 3 tenta sintetizar e contextualizar os diversos circuitos/movimentos de expansão da arte conceptual desde a sua origem até ao presente. Este diagrama surge como esforço de sistematização da ampla e exaustiva análise efectuada na obra de Peter Osborne. Visa-se especialmente dar uma imagem das múltiplas direcções tomadas pelos artistas reunidos sob um denominador comum – a Arte Conceptual – mas cuja produção resulta excessivamente heterogénea para poder submeter-se a escrutínio de similaridade. Opta-se antes por definir áreas ou campos de intervenção que abarcam não só a obra produzida no período do surgimento do movimento como também as práticas herdeiras das suas metodologias e processos. A questão é complexa e difícil de definir, na medida em que os seus contornos não são claros nem há, à sua volta, um quadro de consensualidade (Schellekens, 2007; Wood, 2002; ...) Aliás, nem os próprios artistas, membros activos do movimento se aglutinam em campos de visão similares. Alguns desses artistas tentam, ainda, resistir e combater as análises feitas ao movimento. Os diferendos Kosuth – Benjamin Buchloh ou Kosuth – Art & Language, são disso um claro exemplo.

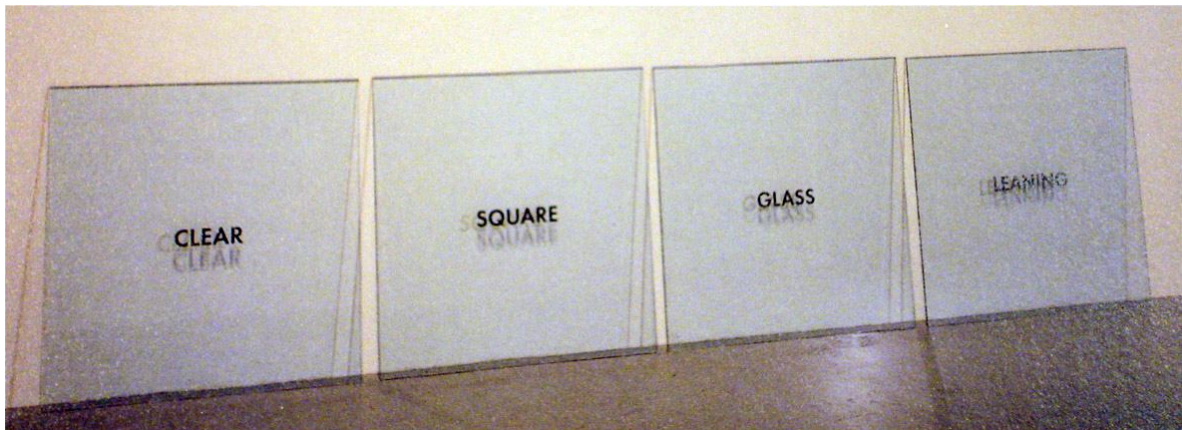


Figura 4

No entanto, se há questão que reúne consenso à sua volta é a da universalidade e da contemporaneidade da sua produção. Apesar de, como afirma Godfrey, se ter dado mais ênfase e visibilidade à produção Nova Iorque por constituir na altura o epicentro mundial da produção artística, não é menos verdade que:

"Conceptual art was, and is, a truly international phenomenon. In the 1960's you were as likely to find it being made in San Diego, Prague and Buenos Aires as New York." ¹⁶

Por exemplo com o movimento Minimal Art a situação é claramente demarcada e pode circunscrever-se o seu núcleo, com alguma facilidade, a Nova Iorque e a praticamente cinco artistas: Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Robert Morris e Donald Judd. A Arte Conceptual é muito mais difícil de mapear quer ao nível da tipificação da produção, quer ao nível do local onde foi produzida. Aumentar exponencialmente estas dificuldades temos ainda o facto de o rótulo "Arte conceptual" ter servido e continuar a servir para acomodar todo um leque de produções de difícil catalogação... A arte conceptual acaba por converter-se numa enorme "gaveta" onde acaba por ir parar, de forma por vezes desgarrada, uma série de autores/obras que, caso contrário, permaneceriam sob a capa de um rótulo de indefinição.

Uma obra, que pode considerar-se paradigmática, em termos de arte conceptual é "*clear, square, glass, leaning*" (figura 4) de Joseph Kosuth, na medida em que nos apresenta uma só forma mas sob quatro pontos de vista linguísticos. Este jogo de linguagem, muito ao estilo de Wittgenstein, remete o observador para uma posição de desconforto, no sentido em que terá de observar a condição

¹⁶ Godfrey, op cit

formal de um determinado objecto – neste caso uma chapa quadrada de vidro – sob o manto múltiplo da sua condição subjugada à força reconfiguradora da linguagem. Assiste-se à metamorfose de um objecto em quatro partes que não podem voltar a unir-se na sua condição inicial. O conceito de totalidade é desfeito e somos, como que forçados a ver o mesmo quadrado de vidro à luz das suas distintas identidades. E é neste passo que a arte conceptual nos fascina, por um lado porque nos obriga a pensar a obra como conceito, por outro lado porque transpõe a barreira da fruição pura e convida à elaboração de juízos críticos acerca da sua condição. Uma outra obra que, pela sua mutabilidade constante, nos transporta para um território semelhante é o *"Condensation Cube"* (figura 5) de Hans Haacke. A obra pode considerar-se quase uma *"work in progress"* porque insiste na recusa em nos oferecer uma versão definitiva, estática. E, nesse espírito camaleónico, arrasta-nos para a redefinição da noção de obra de arte no seu âmago. Recriada em cada ciclo de condensação, pede um constante exame, distendido num tempo e num espaço indefinidos.

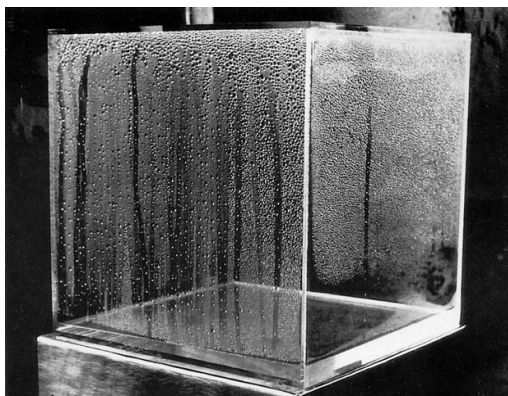


Figura 5

A.2 O movimento denominado por “Arte Conceptual”.

O “movimento” Arte Conceptual pode, grosso modo, mediar-se temporalmente entre os anos de 1966 e 1972 que coincide com um intenso período de convulsões sociais, culturais e políticas (guerra do Vietname, Guerra Fria, Maio de 68, chegada à Lua, os “hippies”, as drogas e o *rock*, Festival de Woodstock, assassinatos – nos E.U.A. – de Martin Luther King, Malcolm X, Robert Kennedy). Neste cenário, poderá afirmar-se que a arte conceptual viu a luz do dia num momento temporal de crise, em que a conjectura artística, política e social foram postas à prova e a sua autoridade posta em causa. A definição deste movimento não é tarefa fácil ou simples. Para alguns autores, como por exemplo Victor Burgin, a Arte Conceptual foi o último suspiro do formalismo (Godfrey, 255). Para outros, foi o amanhecer de uma nova era, como refere Paul Wood ao afirmar que a Arte Conceptual foi responsável por *“ter derrubado as barreiras dos media a partir dos quais é possível fazer arte”*. Constituindo o último passo do modernismo ou o dealbar de um novo paradigma, é indiscutível que, tal como outras práticas – vídeo art, land art, performance, instalação, happening, ... – a Arte Conceptual contribuiu de forma inequívoca para a definição do que é a arte no presente. Essencialmente, fez parte de uma série de convulsões que no seio do mundo da arte se revelaram anti Greenberg e anti supremacia da estética, buscando novas linguagens e novas formas de estar perante a arte, combatendo a onnipresença do “visual” e da “arte pela arte” – um reavivar das preocupações precocemente reveladas por Duchamp na duas primeiras décadas do séc. XX, onde manifestava oposição às manifestações artísticas da época, que no seu entender enfermavam de um carácter “excessivamente retiniano”. É, actualmente, consensual ver-se Duchamp como um precursor de toda a Arte Conceptual. Osborne ao fazer a cartografia dos antecedentes do movimento afirma que *“All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.”*¹⁷

Parte da importância deve-se ao facto do movimento Arte Conceptual fazer parte da charneira em que estão alicerçadas todas as práticas ditas contemporâneas. E, a mostrar a sua importância, é-nos dado a presenciar a evolução dinâmica da definição de Arte Conceptual ao longo das últimas quatro décadas, não se tendo ainda fixado uma definição suficientemente abrangente para se encerrar o debate

¹⁷ Osborne, op cit (p.13)

sobre o conceito em análise. O tempo, à imagem de outras situações afins, se encarregará de sedimentar o discurso ou discursos que se revelarem mais perenes.

Mesmo autores com grande relevância foram, ao longo do tempo, reformulando e polindo as suas definições, num claro esforço de adequação ao tempo em que iam sendo apresentadas. É disso exemplo **Lucy Lippard**, que durante a década de 60 deu grande ênfase à ideia de que a arte conceptual envolvia uma forte componente de “desmaterialização” do objecto, veio em 1995 definir arte conceptual de uma forma mais abrangente:

*“Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialized.”*¹⁸

Ou **Joseph Kosuth** que, em 1996, também reformulou a sua definição:

*“Conceptual art, simply put, had as its basic tenet an understanding that artists work with meaning, not with shapes, colours or materials.”*¹⁹

Art & Language, um dos mais significativos colectivos de artistas dos finais dos anos sessenta e “antagonistas” reincidentes das posições de Kosuth, denominaram o movimento Arte conceptual como sendo o resultado visível de um *“nervous breakdown of Modernism”*, revelando que, para os artistas envolvidos, não era mais possível continuar a acreditar no que a arte se tinha tornado nem na forma como a arte tinha sido institucionalizada. (Godfrey, 1998)

Questões sobre a “desmaterialização” do objecto: a questão da desmaterialização do objecto de arte é, por vezes, alvo de equívoco. Pelo facto de a ideia ou conceito ocuparem o lugar central da produção artística, tal não significa que, forçosamente, o objecto deixe de existir. A “desmaterialização”, como conceito absoluto, só acontece numa minoria dos trabalhos produzidos. Há, no entanto, que definir com alguma clareza que coexistem vários níveis de “desmaterialização”. No sentido restrito, a ideia é a “obra” mas, num sentido mais lato e a título de exemplo, uma obra produzida com matérias não “nobres”

¹⁸ Godfrey, op cit

¹⁹ idem

e/ou de baixo valor de aquisição, constitui uma forma de desmaterializar a obra do suporte "tradicional". Um outro exemplo é o uso da linguagem. A linguagem impressa ou registada num outro tipo de suporte tem uma existência própria (visual, auditiva, táctil...). As obras de Robert Barry, Joseph Kosuth, John Baldessari, On Kawara e, especialmente, Lawrence Weiner, têm uma componente cuja qualidade plástica visual é importante. Desmaterializar pode também ser entendido, metaforicamente, como um falecimento da importância dos atributos formais em favor de uma focalização no sentido.

Eis algumas questões levantadas pela arte conceptual:

Mais democracia para a arte? Esta acaba por ser uma falsa questão dado que os mecanismos de mercado acabaram por assimilar a produção e dotá-la de características próprias de um bem de consumo. E especialmente na Europa, poucos anos após o seu florescimento, muitos dos artistas ditos conceptuais vendiam as suas "ideias" por somas consideráveis. Mais tarde o mercado e as instituições da América do Norte também se rendiam a esta novo género mercantil. Muitos artistas consideravam a sua obra como difícil ou impossível de comercializar. Caso queiramos ver o movimento Arte Conceptual como uma utópica tentativa de evitar as estreitas malhas das redes do mercado então teremos que concordar com Victor Burgin que, em 1988, afirmou que por este ângulo o movimento seria "a failed avant-garde."²⁰ Esta é também a opinião de Douglas Huebler.²¹ Mais ainda, pode acrescentar-se que, de forma geral, os primeiros artistas conceptuais consideram as práticas neo e pós-conceptuais como sendo apenas uma repetição *ad infinitum* das ideias originais mas, desta feita e sem reserva, dotadas de forma e pureza de estilo de acordo com as tendências exigidas pelo mercado. Victor Burgin resume, sentenciosamente, "*What history plays the first time around as tragedy, it repeats as a farce.*"²²

Crise económica e as galerias – Em 1973, com a crise petrolífera, os Estados Unidos – na época reconhecidos como o centro produção artística mundial – entram em recessão. A recessão atinge todos os quadrantes da economia, nomeadamente o mercado de arte. Ora, nesta conjuntura, o surgimento de objectos

²⁰ Godfrey, op cit (p.386)

²¹ Idem (p. 257)

²² Ibidem (p. 386)

“menos luxuosos” e, por isso, de valor comercial inferior, vieram assumir um papel importante nas vendas e exposições da época. Poderá afirmar-se, com alguma segurança, que a projecção de uma percentagem significativa de obras “conceptuais” teve, a montante, mais motivos económicos do que artísticos.

A crítica Mary Anne Staniszewski afirmou, em 1988, que esta lógica de mercado, se estende também, como já referido, a significativas franjas da produção pós-conceptual:

“Much of the new work has a cool and intellectual look associated with conceptualism, but it functions primarily, if not completely, as luxury goods.”²³

Em jeito de conclusão pode afirmar-se que, num sentido geral, que:

One consequence of this conceptualism was the loss of a feeling for complexity in art – the richness of specification of traditional mimesis and the intriguing formal relationships of modernist art were often abandoned. The result of this anti-modernist turn could be a deliberate shallowness, as in much minimalist art, in music as well as in painting.²⁴

Ou seja a Arte Conceptual foi dissociando da sua produção as noções do “saber fazer” e da mestria objectual embora, paradoxalmente, se fosse tornando mais elegante na sua forma de apresentação e esta tendência resultou num leque de práticas que se situavam fora do raio de acção de qualquer conjunto de critérios que a avaliassem e, assim, conferissem sustentáculo para evitar a ruptura que, inevitavelmente, lhe sobreveio. Com efeito, um corte tão radical como o evidenciado pelos artistas pioneiros da Arte Conceptual, uma vez desligado do legado que tentava combater, resultou num estado de orfandade que apresentado para a adopção não encontrou eco numa paternidade que, coerentemente, e de forma suficientemente persistente lhe desse guarida. No entanto, não será, também, descabido enunciar que o “movimento” na sua fase mais derradeira enfermava de alguma repetição das “receitas” que tinham resultado no dealbar dos anos setenta. Uma última nota, muita da produção de

²³ Ibidem (p. 386)

²⁴ Butler, op cit (p.81)

cariz conceptual que lidou com a ironia e o humor foi alvo de desinteresse ou ostracismo. Um exemplo claro do que foi referido é o dos livros de artista de Ed Ruscha que, ironicamente, por estes dias constituem itens de colecção muito procurados. Um outro exemplo notável é "*The energy of a real english breakfast*" (Figura 6) de Jan Dibbets e Reiner Ruthenbeck que, sob uma capa de aparente e quase jocosa simplicidade, nos apresentam uma obra auto reflexiva e geradora de um vasto leque de questões fundamentais.

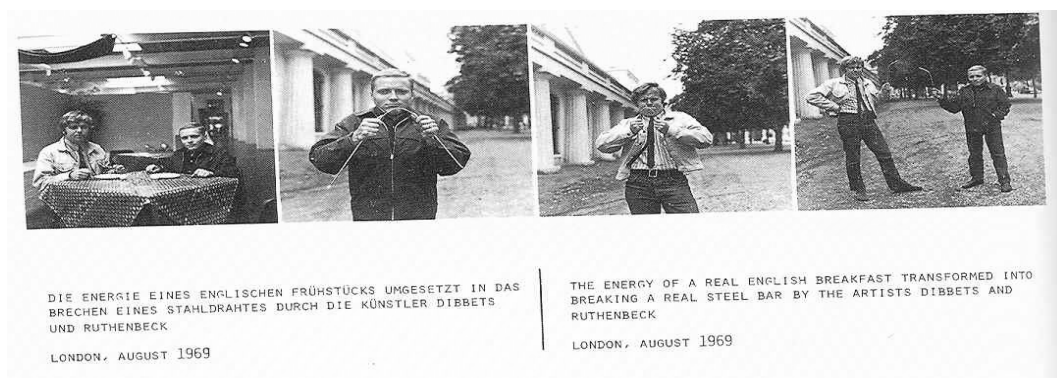


Figura 6

A.3 As últimas quatro décadas.

Arte pós-conceptual ou neo-conceptual:

É consensual referir os artistas Barbara Kruger, Jenny Holzer, Louise Lawler, Sherrie Levine ou Krzysztof Wodiczko como legítimos herdeiros do movimento arte conceptual. As suas práticas são, geralmente, denominadas de pós-conceptuais ou neo-conceptuais. Hal Foster afirma que todos estes artistas se aglutinam sob um manto de semelhança porque:

*"Each treats the public space, social representation or artistic language in which he or she intervenes as both target and a weapon. This shift in practice entails a shift in position: the artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects."*²⁵

Enquanto que os artistas conceptuais formulavam uma crítica contra as instituições e estratégias modernistas do mundo da arte, estes e outros artistas pós-conceptuais criticam aspectos relacionados com as práticas quotidianas (*everyday life*). Esta mudança insere-se na mudança operada pelo paradigma pós-modernista e seguintes: hoje a crítica cedeu largamente o seu papel a outros actores do mundo da arte.

Uma das temáticas mais consensuais surge no seguimento do uso da palavra. Os *truísmos* de Jenny Holzer (figura 7) são um exemplo da herança Conceptual que continua a representar um filão inesgotável em termos de novas abordagens e/ou de intenção de elaboração de um programa ao nível da prática artística contemporânea.



Figura 7

²⁵ Hal Foster in Harrison, Charles e Wood, Paul (editores), *Art in theory 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003. (p. 1038)

Outros artistas, como Lawrence Weiner, Dan Graham, Edward Ruscha ou Jeff Wall, que operaram na primeira e/ou segunda vagas do movimento aglutinado sob a classificação de Arte Conceptual, comungam do seu legado, na medida em que ainda estão activos e na medida em que o seu *continuum* produtivo obedece, amiúde, à matriz programática inicial.

No entanto, outros nomes poderão citar-se como exemplo de artistas cujo *modus operandi* criativo e processual é legítimo herdeiro das poéticas conceptuais de raiz: Huan Zhang, Willie Doherty, Fred Wilson, Sophie Calle, Janine Antoni, Rosemarie Trockel, Maria Eichhorn, Simon Leung ou Dara Birnbaum.

Nestes anos, o artista foi-se tornando no que Hal Foster definiu como “manipulador de signos”, muitas vezes preferindo a reorganização do existente em vez da comum produção de uma obra “nova”. Um exemplo elucidativo desta postura é-nos dado por Fred Wilson, na sua obra, *Mining the museum*, de 1992 (figura 8, que é ilustrada com a seguinte legenda: Metalwork, 1793-1880). Convidado para expor no Brooklyn Museum, Wilson optou por dispor a colecção pré existente sob um novo ponto de vista. O resultado é uma obra profundamente conceptual na justa medida em que aproxima cruamente duas temporalidades que, embora tenham sido coincidentes, foram historicamente separadas.



Figura 8

A.4 Por estes dias.

“Em qualquer época, grande parte da arte que está a ser produzida não é interessante. Tal foi válido para a arte conceptual como o é para o Pós-Modernismo contemporâneo, ou como foi para a arte académica. No passado a patina do tempo encarregava-se do assunto. Porém à medida que na moderna sociedade ocidental as instituições de arte se tornaram empoladas [inflated na versão original] e que o investimento nas mesmas – tanto cultural como directamente financeiro – se multiplicou, é cada vez mais difícil afirmar-se quando o rei veste roupas novas. O maior triunfo da arte Conceptual reside em ter sido, porventura por tempo efémero, um episódio a contrariar toda esta tendência. Certos artistas, como artistas, assumiram a responsabilidade de investigar que tipo de coisa era a arte, que tipo de instituição e que tipo de papel desempenhou na sociedade moderna. Em meu entender, considero um erro crasso confundir este tipo de prática com o ecletismo que constitui a faceta mais relevante da arte na viragem para o século XXI. A Arte Conceptual pode, em alguns aspectos, ser responsável por tal, por ter derrubado as barreiras dos média a partir dos quais se considera possível fazer arte. [...] Hipérbole e utopia à parte, num sentido a Arte Conceptual constituiu uma forma de acção de guerrilha contra os poderes instituídos, configurada em modernismo institucionalizado seja no mercado seja nas universidades onde a arte era ensinada e reproduzida.”²⁶

À luz do actual estado de coisas, que em muitos aspectos está num ponto semelhante ao da primeira vaga da Arte Conceptual, pode afirmar-se que o mundo da arte poderia beneficiar de um terceira (ou para os mais puristas, uma quarta) vaga em que as estratégias inaugurais do movimento podem abrir um novo ponto de fuga num momento em que a arte está, permita-se a liberdade da expressão, a navegar em águas demasiado calmas. Esta acalmia – salvo raras excepções como por exemplo o movimento *Stuckism* que, diga-se em abono da verdade, tende a desaparecer à medida em que vai sendo também institucionalizado – é fruto de uma consensualidade artificial. Este consenso está, em boa parte, relacionada com o actual domínio da curadoria sobre os restantes actores do processo. Consta-se que a curadoria é cada vez mais global e aplanadora da *difference* tão aplaudida na nascença do Pós Modernismo.

²⁶ Wood, op cit, (pág 76), tradução livre de José Magalhães

Valorar plena e democraticamente toda a heterogeneidade é promover uma forma distorcida de homogeneidade. No momento cabe à curadoria a gerir o processo diplomático entre todos os actores. Os que conseguem maior consenso tornam-se detentores de mais poder e, por consequência, assumem um papel mais relevante no espaço da arte, em detrimento dos artistas, críticos e teóricos.

*"Conceptual art," as LeWitt observed, "is good only when the idea is good"*²⁷

Interpretações contemporâneas da herança "Conceptual"

"Now, forty years later, it is very clear that the conceptual artists were fighting against the role of visual-formal-artist imposed on them by a specific (rich, powerful, and dominant) art system (comprising mainly the U.S./European axis) – where a »new kind of patronage« emerged, one that purchased art »at record rates,« due to the fact that the »circumstances were favorable, as the 1960's were boom years in economic terms and the future promised endless growth. «

In this new scenario, characterized as the beginning of a new and aggressive relationship of capital and culture intrinsic to the »society of control« described by Gilles Deleuze, »the entrepreneurial, innovative and often historically naïve dealer replaced the highly specialized art critic as the central conduit between artists and their audience. ...the critic... was no longer the primary arbiter of artistic success«".²⁸

É relativamente claro que boa parte das razões que levaram à emergência do movimento Arte Conceptual se mantêm. E o quadro descrito por Basbaum é válido quer para o tempo que descreve, quer para alguns aspectos dos tempos actuais.

²⁷ James Meyer, "Reconsidering the object of art, 1965-1975," Museum of Contemporary Art in http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n6_v34/ai_18163698/pg_2 (Outubro 2008)

²⁸ Ricardo Basbaum, *Within the organic line and after*, in Alberro, Alexander e Buchmann, Sabeth (editores), *Art after conceptual art*, Generali Foundation, MIT Press, Viena, 2006.

Questões de especulação à parte – por exemplo os preços que têm atingido as obras de Hirst – podemos acrescentar que o papel do vendedor (dealer/marchand) de arte está a perder algum terreno. Se o *dealer* substitui o crítico, actualmente o curador está a ganhar algum terreno no papel de »primary *arbiter of artistic success*«. É comum constatar que muitos dos curadores mais influentes possuam galerias com o seu nome. É também comum, como constataremos mais à frente, que um crescente número de artistas se tem tornado curadores. Menos comum será o caso de artistas que, estando já devidamente legitimados pelo sistema, optam por se destacar do circuito e se converterem em vendedores directos da sua obra.²⁹

Recordando um pouco do discurso de Dan Graham, escrito em 1969:

“The art world stinks; it is made of people who collectively dig the shit; now seems to be the time to get the collective shit out of the system.” [...]

“The artist is not a machine; the artist shares in mankind’s various media of expression having no better ‘secrets’ or necessarily seeing more inside or outside of things than any other person; often he is more calculating; he wants things to be as interesting as possible; to give and have return pleasure; to contribute to the life-enhancing social covenant.”

“My opinion (more later): we must go back to the old notion of socially ‘good works’ as against the private; aesthetic notion of ‘good work’ – i.e.: art to go public.”³⁰

Apercebemo-nos de uma quase perigosa contemporaneidade destas palavras e eis então o porquê essencial de ir ao encontro de uma renovação genuína das premissas iniciais da Arte Conceptual, especialmente porque:

*“It has become obvious that there is a place for an art which parallels (rather than replaces or is succeeded by) the decorative object, or, perhaps still more important, sets up new critical criteria by which to view and vitalize itself.”*³¹

²⁹ Ver os exemplos recentes de, nas artes visuais, Damien Hirst, ou na música, os Radiohead.

³⁰ Dan graham, in Harrison, op cit

³¹ Lucy Lippard (1973) Interview with Ursula Meyer in Harrison op cit (p.921)

A questão pela qual se torna importante reintroduzir as premissas sobre as quais se edificaram o movimento Arte Conceptual prende-se com, fundamentalmente, aspectos relacionados com o processo de comunicação. Com as mutações sofridas ao nível da crítica da arte – especialmente nas duas últimas décadas – primando esta, genericamente, por ausentar-se de produzir/alimentar eventuais polémicas discursivas e/ou tecendo julgamentos de carácter jornalístico, alicerçados na confortável, conquanto aparente, “segurança” dos herméticos e sobejamente inculcados conceitos do “velho” modernismo. Ao crescente esvaziar da profundidade de sentido do discurso pós-modernista tardio impõe-se que a arte dita contemporânea se faça entender de modo mais claro, formando-se num nível acima da contingencial ambiguidade do discurso hegemónico que, a todo o custo, tenta incorporar no mundo da arte toda a produção sem que esta seja submetida a um sério escrutínio prévio. Como afirmou Donald Judd em 1984: *“Instant importance is a lot easier to make than real importance and far easier to sell.”* (Harrison). Justificar tudo é um processo relativamente indolor e politicamente correcto. Paralelamente é, porém, também uma forma de introduzir no frágil circuito da arte algumas areias de descredibilidade. Esta sucessão de litánias vai-se tornando oca e caminha para um grau de fragilidade em que a derrocada poderá ser a única saída. Como iremos ver mais à frente, muitas das actuais instituições têm como principal função a captação de fundos – nuns casos para a sua subsistência, noutros para o aumento do seu grau de importância face às instituições homólogas. Outras instituições disfarçam acções de entretenimento sob o manto de programas educacionais – aliás, esta é uma situação comum aos programas dos sistemas de ensino estatais; baixa-se o nível de exigência, torna-se o ensino mais lúdico e, sob o argumento de tornar o estudo mais aliciante e dinâmico, está-se apenas a melhorar as estatísticas do sucesso escolar e a projectar uma imagem mais colorida de um sistema que não consegue lidar com a massificação do ensino ocorrida nas últimas décadas do século XX.

A arte conceptual aproxima o artista e o fruidor porque lida com conceitos cuja ambiguidade é menor dado que carece de menos elos no processo de comunicação/transferência de enunciado. O legado mais perene que nos foi deixado pelo movimento da arte conceptual é o facto de ter emancipado o artista para uma nova esfera. O artista deixou de se ver obrigado a produzir algo para expor ou vender. Com efeito, o artista pode entender-se como um técnico

especializado numa forma de pensar e agir. Pode oferecer um serviço em vez de um produto. Esta talvez seja a forma mais radical de compreender a “desmaterialização do objecto”. Conceber o artista não como *superstar* mas como um profissional de uma área específica. Como nos diz Godfrey:

“Art is not about ideas in isolation, but about being in the world. If the paradigm for conceptual artist in the 1960’s was the philosopher, that for the artist in the 1990’s has been the researcher.”³²

Adrian Piper, declarou em 1970, *“This makes me realize that art as a commodity really isn’t such a good idea after all.”³³* Numa recente reviravolta, Damien Hirst arrecadou 140 milhões de Euros num leilão da Sotheby’s. Reviravolta porque torneou o habitual circuito de galerias. Reviravolta porque é considerado um artista conceptual.

É relativamente simples concluir que das premissas da primeira vaga de Conceptualistas até ao, essencialmente, mercantilista – bem ao estilo Wharoliano – Hirst houve alguma perversão processual. Forrar cadáveres a ouro ou diamantes como “ideia” não é algo de genuinamente conceptual é, certamente, outra coisa qualquer. Aliás é esta aparente elasticidade sem limite do que pode ou não considerar-se como arte conceptual que requer clarificação, nomeadamente porque,

“In the 1990’s the term ‘conceptual art’ has become a synonym for the far-out or crazy; not for the intellectual or difficult, but for a showmanship that seems a flagrant bid for the fifteen minutes of fame which an earlier generation of conceptual artists had so ostensibly decried. One is unsure at times whether outrage is being used as an artistic strategy or as a way of getting media attention – or even whether the two can be differentiated any longer.”³⁴

³² Godfrey, op cit (p.416)

³³ Idem (p.232)

³⁴ Godfrey, op cit, (p.379)



Figura 9

Já a obra de autores como Banksy, Little Warsaw, Fred Wilson ou Keri Smith possui uma forte carga conceptual, herdada e reinterpretada de forma a manter o espírito de autenticidade das premissas iniciais enunciadas pelos “fundadores” do movimento. Banksy e as suas pinturas murais na Palestina ou Nova Orleães (Figura 9) ou, ainda, a sua “loja” *online*³⁵, onde os materiais são distribuídos de forma gratuita, atraem para si “velhos” conceitos de desmaterialização ou democratização.

Outro exemplo é-nos dado pelo colectivo húngaro Little Warsaw – Andras Galik (n. 1970) and Balint Havas (n. 1971) – com, por exemplo, a obra “The body of Nefertiti, 2003”³⁶ Estes dois artistas lidam com a noção de espaço e tempo de uma forma problematizadora da:

“Interpretation of art – still influenced by the concept of modernity and modernism – as being structured around the concept of beauty, the aesthetic qualities of the object, and its ownership”³⁷

³⁵ Ver: <http://www.banksy.co.uk/shop/index.html>

³⁶ Representação da Hungria na Bienal de Veneza de 2003.

³⁷ Edit András, Transgressing Boundaries (Even those marked out by the predecessors) in New Genre Conceptual Art in Alberro, Alexander e Buchmann, Sabeth (editores), *Art after conceptual art*, Generali Foundation, MIT Press, Viena, 2006. (p.170)



Figura 10

E, por isso, continua, o mesmo autor afirmando que a obra “Body of Nefertiti” (Figura 10)

“[...] did was completely subvert the linear reading of traditional art history along the lines of chronology, upsetting the hierarchy of old and new art, and smashing the strict distinction between classified art, as being part of the historical canon and the contemporary art, as being excluded from the scope of academic art history, simultaneously challenging the boundaries between art history and art criticism.”³⁸

E esta é, certamente, uma das formas de reactivar as premissas enunciadas na segunda metade da década de sessenta. Por de trás de um tímido convite ao regresso da crítica militante, esconde-se um programa em que a arte e o seu continuum se possam encontrar de novo e retomar as questões de auto reflexão sobre a arte, os seus propósitos e a relação entre a arte contemporânea e o legado. Sendo que aqui *legado* está no sentido abrangente em que a concatenação entre o que nos foi deixado e o que deixaremos nós assume como manancial problematizador de um variado leque de hipóteses programáticas comuns a todos os campos intervenientes no mundo da arte.

³⁸ Idem (p. 170)

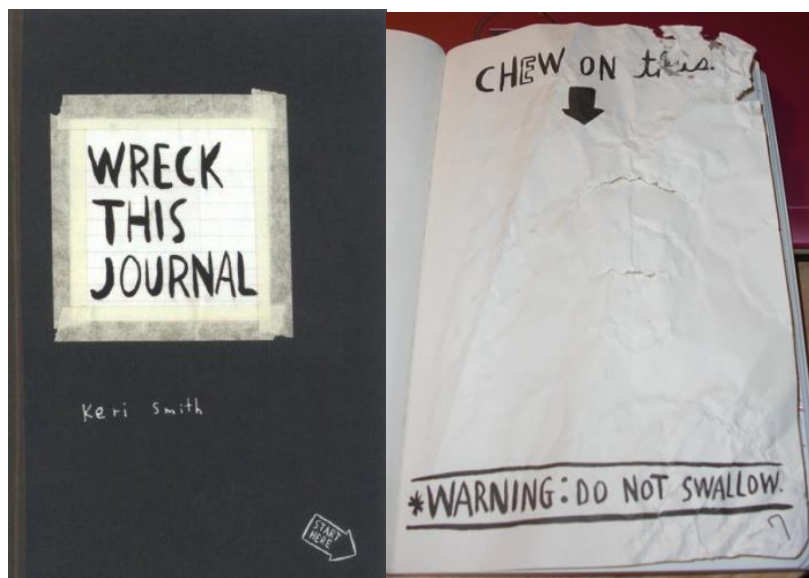


Figura 11

Keri Smith e os seus trabalhos "*Wreck this journal*"³⁹ (Figura 11), "*The artist's survival kit*"⁴⁰ ou "*How to be an Explorer of the World -Portable Art/Life Museum*"⁴¹, é também uma artista cujas práticas são genuinamente herdeiras de conceitos próximos da democratização da arte – numa versão do *it yourself* assistida. Keri Smith livro "*Wreck this journal*" é um exemplo claro de uma obra conceptual que convida o público a, numa clara alusão a Duchamp, a continuar a obra. Este convite à co-autoria é gerador de uma apropriação algo diferente da promovida pelas restritivas fitas e autocolantes que vão abundando pelos chãos dos museus de arte contemporânea e isto, num mundo em que o apelo à interactividade por vezes quase assume facetas patológicas. Isto apesar de também, muitas dessas vezes, o espectador se ver reduzido à mera condição de interruptor. As obras de Keri Smith, à imagem dos livros de artista, convidam a uma interactividade íntima e criativamente activa. Falamos aqui de uma dimensão íntima que parece tender a desaparecer da arte contemporânea dando lugar a uma dimensão virtual cuja definição nem sempre é passível de destrinça.

Finalmente, um exemplo, perdoe-se a expressão, feliz. E feliz porque constitui uma obra-ponte que liga o universo contemporâneo com o cerne temporal do movimento da arte conceptual. Com efeito, a obra *Floating Island* (Figura 12),

³⁹ Formato livro, ver <http://www.wreckthisjournal.com/> ou <http://www.kerismith.com/>

⁴⁰ Disponível em formato pdf, para download grátis em <http://www.kerismith.com/>

⁴¹ Formato livro, ver <http://www.kerismith.com/explorer/title.html>

de Robert Smithson, idealizada em 1970, mas só foi efectivamente construída em 2005.



Figura 12

É, para além de um exemplo interessante, pleno de sentido, dada a sua extrema contemporaneidade quer a nível de conceito, quer a nível de aproveitamento do legado. Isto prova que muito do que se fez ou projectou no *intermezzo* 1965-75 é passível, a par dos aspectos já enunciados da arte conceptual, de ser explorado e introduzido novamente na produção artística. De notar, também, que a fotografia escolhida pelo autor não é inocente. É paradoxal vermos o formato *instalação* ser apresentado como obra aberta, passível de ser explorada pelo público e depois somos confrontados com as fotografias das obras, destituídas de seres humanos, visões clínicas e assépticas, falsamente atemporais. A presente imagem dá-nos a obra e oferece-nos o contexto, a temporalidade. Ironicamente uma temporalidade fora do alcance do autor. É neste desentendimento que vislumbramos uma transcendência de Smithson, um salto no vazio. O autor renasce pela obra e é tecida uma adenda ao legado da arte que tem a dupla valência de comungar, em partes iguais, da historicidade factual e da contemporaneidade sujeita, ainda, a escrutínio.

B. Itinerâncias...

B.1 O artista como atelier itinerante.

*"O meu atelier é as páginas amarelas."*⁴²

A noção clássica do artista no seu atelier, trabalhando arduamente no âmbito da sua esfera criativa, cujo acesso estava, *a priori*, reservado a apenas um punhado de privilegiados iniciados, foi-se desvanecendo, em inúmeros casos, à medida que o pós-modernismo se foi instalando. Certamente que o atelier continua a ser uma realidade crítica e palpável para muitos artistas contemporâneos mas a tendência crescente é assumir o mundo e o corpo como lugares autónomos de criação, independentes de um espaço físico "real", bem definido, atolado de pincéis e/ou cinzéis. O fenómeno da globalização trouxe, entre muitos outros efeitos secundários, uma aceleração do acesso à informação e/ou aos locais mais remotos do planeta. Em muitos caso a obra nasce na ambiguidade e na contingência, produto do fortuito ou do erro, no limiar do devir, ora com os cotovelos bem apoiados na lombada dos livros esquecidos, ora na charneira quotidiana do, cada vez mais fugaz e padronizado, existenciário. O artista contemporâneo cumpre, assim, o duplo papel de incendiário anónimo e de paladino bombeiro sapador, numa permanente luta para manter a chama da arte em equilíbrio. A questão assume contornos de enorme dificuldade. Quantas vezes, se torna titânica a tarefa de traçar uma linha entre a frieza da indiferença e as labaredas da polémica. Neste campo, a Arte Conceptual ou as obras de carácter conceptual, foram e são argumento de elevada discussão e pouco consenso.

Quando Richard Long nos apresenta, em 1967, a sua *Line Made By Walking* (Figura 13), temos a obra fruto da deslocação do corpo. O corpo é, simultaneamente, sede de criação e atelier em movimento. Sede de criação porque o conceito da "linha" se constituiu como pré-objecto na mente do artista. E, atelier em movimento porque a extensão corpórea do artista, a sua massa, foi entidade actuante na provisória, conquanto intencional, alteração da paisagem. A obra resultante é apercepcionada de forma singularmente diversa nos casos em que o

⁴² Bertrand Lavier citado em Maison Rouge, Isabelle de, *A arte contemporânea*, Editorial Inquérito, Lisboa, 2003.

observador esteja ou não a par do programa inicial. A linha pode ser replicada com resultados aparentemente semelhantes mas, esta semelhança, seria um equívoco.



Figura 13

A obra reconstrói-se no filme mental do artista trilhando o espaço inúmeras vezes, reconfigurando o terreno e reconfigurando o artista na duração dessa mesma alteração. Ao observador resta experimentar a obra: como um mero estímulo visual e/ou cognitivo, tautologicamente acreditando na fidelidade do processo ou então, partindo para o simulacro, necessariamente imperfeito, reencenando *in situ* a produção do programa inicial. A ilustrar esta noção de itinerância, Long afirma: *"Eu utilizo o mundo como ele se encontra – como um plano e como um acaso."*⁴³

⁴³ Richard Long In conversation with William Furlong, London February 1984 in http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/audioparts/cd2_9_transcript.htm

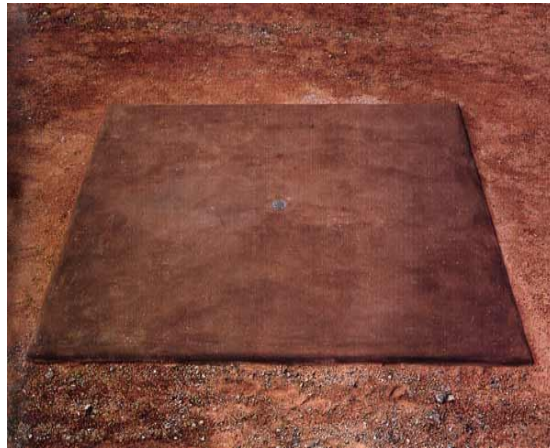


Figura 14

Em relação ao *"Quilómetro Vertical da Terra"* (Figura 14) de Walter de Maria (*"Vertical Earth Kilometer"*), as dimensões reais da obra são-nos oferecidas sob a capa de um conceito. Há como que um apelo dogmático à contemplação, temos que acreditar que a obra está efectivamente lá. Afinal, o que é "um quilómetro" para cada um de nós? E que mutações gradativas sofre a ideia do "quilómetro" estando o observador fisicamente junto da obra ou distante dela? A presença e a experimentação da verticalidade e dimensão da obra alteram em face do contexto?

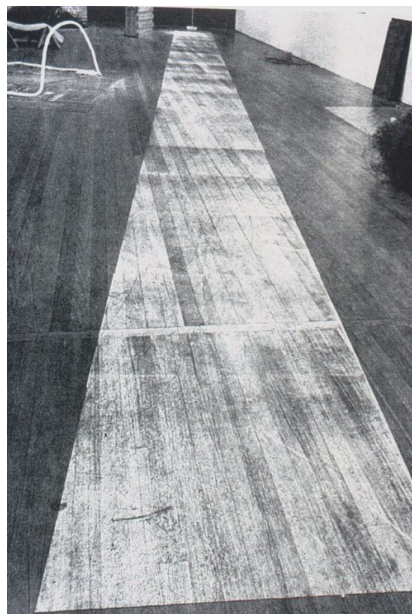


Figura 15

Um outro exemplo da deslocação do atelier é-nos apresentado por Victor Burgin, na peça *Photopath* de 1967 (Figura 15), na qual a noção de *site specific* é elevada a uma nova dimensão. O grau de (con)fusão obra/local atinge parâmetros de crua intimidade. O soalho oculto pela obra permanece sob a mesma ou ter-se-á deslocado para uma nova dimensão? – Esta dimensão será psicológica ou física?

Fará sentido re-localizar a peça? Apesar de a obra ter sido realizada em fotografia a preto & branco, o próprio autor⁴⁴ forneceu a informação de que a intenção seria fazê-lo a cores e, assim, consumir o simulacro de forma mais efectiva, no entanto, tal não pôde ser feito por razões económicas – em 1967 tal empreendimento seria extremamente dispendioso.

Surgem, por inevitável comparação, algumas das obras de Kosuth, em que um objecto nos é apresentado simultaneamente com a sua representação (fotográfica, linguística). Aqui, como em outras aproximações conceptualistas a linguagem e a forma de representação entrelaçam-se para formar um novo tipo de linguagem híbrido, intermédio entre a coisa e as diferentes representações ou formas de nomear a coisa – somos convidados a participar numa dimensão lúdica explorada quer por Wittgenstein no campo da filosofia, quer por Saussure no campo da linguística. Na famosa proposição de Lawrence Weiner:

*"The artist may construct the piece.
The piece may be fabricated.
The piece need not be built.
Each being equal and consistent with the intent of the artist,
the decision as to condition rests with the receiver upon the
occasion of receivership."*⁴⁵

A importância do contexto assume uma relevância fulcral nos processos criativos contemporâneos. Neste âmbito, as palavras de Weiner necessitam, talvez, de uma reformulação – uma espécie adenda – que lhes acrescente a variável "contexto signifiicante":

*"O contexto pode gerar a obra.
A obra pode operar no contexto que lhe deu forma.
A obra deve ter a capacidade de sobreviver
per se fora do contexto que lhe deu origem"*⁴⁶.

⁴⁴ Informação recebida via e-mail, vide anexo 1

⁴⁵ Lawrence Weiner in Osborne, op cit (p. 31)

⁴⁶ Proposição proposta pelo autor.

À primeira vista temos aqui um discurso revivalista do modernismo, no entanto, essa noção é apenas superficial. Abaixo da linha de água encontra-se uma postura, passe a expressão, pós Pós-modernista disciplinada que conduz à elaboração de programas respeitadores de toda uma linha de acção simultaneamente auto-reguladora e definidora de espaços de liberdade, assentes em premissas que não recusam as lições do passado. Em resumo, dar um passo atrás para poder dar dois passos à frente. Esta questão será aprofundada mais à frente no próximo capítulo.

*"The 'value' of particular artists after Duchamp can be weighed according to how much they questioned the nature of art; which is another way of saying 'what they added to the conception of art' or what wasn't there before they started."*⁴⁷

Quando Nauman afirma que, sendo artista, necessitava forçosamente de ter um estúdio, para depois afirmar que não havendo 'nada' nesse mesmo estúdio, ter chegado ao ponto em que conclui *"I didn't know what to do with all that time"*.⁴⁸ Muito provavelmente Nauman poderia dispensar por completo o seu atelier. Porém, neste ponto o artista virou-se para si e o seu estúdio tornou-se *"the space of a do-it-yourself philosopher"*.⁴⁹ Supõe-se que esta alteração faz do artista o centro de criação e esvazia de sentido um lugar específico para se criar, produzir arte. Tecido isto e em complemento da citação reproduzida acima, somos levados a crer que a visão romântica do atelier e, concomitantemente, a necessidade de produzir o "nunca antes visto" deixaram de constituir a base programática do artista visual. Neste ponto gostaria de deixar no ar uma outra questão: não será chegada a altura de o artista rever a posição da sua corporalidade no contexto da sua obra? A presença do corpo foi, durante as últimas quatro décadas pedra de toque. Embora seja irrefutável a importância que existe da ligação entre o corpo do artista e a sua obra, não será igualmente importante, o experimentar a ausência desse mesmo corpo. Retirar a excessiva presença corpórea pode levar a arte para terrenos de cuja fertilidade permanece inexplorada.

⁴⁷ Joseph Kosuth in Harrison, op cit (p.856)

⁴⁸ Bruce Nauman in Godfrey, op cit (p.127-128)

⁴⁹ Bruce Nauman in Godfrey, op cit (p.127-128)

B.2 Modernismo / Pós-modernismo – Pontes inacabadas...

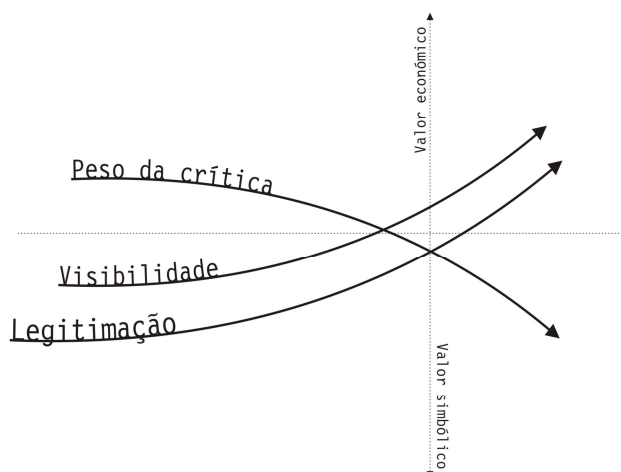
"The elaboration of the term "post-modern" is not due to real change but is due to naked fashion and the need to cover it with words." ⁵⁰

Aqui a ideia de pontes inacabadas é fortemente contaminada pelo facto de a hegemonia ocidental (eixo Europa – América, com forte pendor Anglo-saxónico) aparentemente se constituir como a única força com pleno direito a conduzir os destinos da "aldeia global". Esta postura tende a sonegar o direito das sociedades emergentes (muitas delas vulgarmente designadas por países do 3º mundo) a proporem as suas versões do modernismo e, conseqüentemente, do pós-modernismo. Conforme nos afirma Olu Oguiibe: *"O pós-modernismo Ocidental não pode negar os modernismos do resto do mundo."*⁵¹ O mesmo autor também nos diz que o fenómeno da globalização tem tendência para aplanar as tendências regionais e, assim, reduzi-las a uma [aparente] hegemonia universal. O que leva a que não surjam "novas" versões alternativas à evolução ocorrida no ocidente.

Modernismo incompleto? Faltam as versões das culturas emergentes. Falta uma nova teoria, dado que mesmo no paradigma pós-moderno são as premissas do modernismo a subsidiar a sua argumentação. Será possível pôr em causa a hegemonia do eixo anglo-saxónico face a uma falsa sensação de uniformidade dos quais se erguem as premissas que estabelecem o *modus operandi* do mundo da arte, quer ao nível do eixo da legitimação, quer ao nível do eixo da visibilidade.

Diagrama visibilidade⁵² – legitimação:

Como é visível no presente diagrama, a visibilidade e a legitimação conferidas pelo circuito principal da arte traduz-se claramente em valor económico da arte transaccionada, enquanto que, por oposição, o peso da crítica e do valor simbólico das



⁵⁰ Donald Judd, "A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them." in Harrison, op cit, (p.1139-43)

⁵¹ Idem, (p. 1170)

⁵² Diagrama elaborado pelo autor.

obras se vai diluindo e perdendo importância. Desta visão das coisas pode inferir-se também que o valor simbólico das obras vai tendo um papel cada vez mais afastado quer do mercado *mainstream*, quer das instituições que dele fazem parte. Aliás, esta lógica de mercado é aplicada por instituições como o Museu do Louvre ou o Hermitage, em que a “nova” visibilidade – de obras perfeitamente legitimadas – está agora associada ao capital. Exemplos: empréstimos de longa duração (dois anos ou mais) ou sucursais de museus (como o novo Louvre de Abu Dhabi).

Pós-modernismo em crise/declínio/ruptura? Pontos de crise: incapacidade de gerar uma teoria sustentável (não basta apoiar-se na negação do movimento predecessor); paradoxo (não se pode afirmar que vale tudo e depois estabelecer restrições e/ou exceções); esgotamento de programa (se as premissas que lhe deram origem já não são válidas então o programa inicial já não tem base de implementação / sustentação).

Que alternativas/caminhos possíveis? Estéticas híbridas?

Equilíbrio/compromisso: relevâncias históricas; evolução a partir dos novos “modernismos”?

Uma das virtudes do pós-modernismo foi estabelecer factualmente que tudo, em função do contexto, pode ser considerado arte. Curiosamente esta virtude é concomitantemente a sua maior fraqueza.

Derrida dá-nos uma definição bastante clara do que é o pós-modernismo quando afirma que se trata de “conceber a diferença sem oposição”. Isto aponta para uma visão contemporânea do mundo, na medida em que assistimos ao desvanecimento das dicotomias de oposição: bons//maus; esquerda//direita; profundo//superficial; literal//metafórico; natural//artificial; Nós/Outros; Capitalismo/Comunismo [...]). As primeiras posturas pós-modernistas postulavam uma oposição severa às relações bipolares o que conduziu a um esvaziar de sentido aquando do seu desaparecimento repentino.

A questão é que, segundo Zerzan, ao negar uma posição bem definida,

"To say that there can be no yes or no position is tantamount to a paralysis of relativism, in which 'impotence' becomes the valorised partner to 'opposition'".⁵³

Esta "impotência" surge da impossibilidade de se poder produzir juízos de valor categóricos, do tipo certo ou errado; correcto ou incorrecto; genuíno ou imitação:

"Si el proceso creativo produce algo totalmente nuevo entonces, el elemento único del resultado imposibilita la generalización. Una vez que encontramos una generalización tenemos que negar que el proceso genera novedad total. Parece que estamos estudiando algo que reta la resolución utilizando los métodos formales de experimentaciones hipotéticas-deductivas."⁵⁴

Portanto, na sua apresentação fragmentada e no reconhecer da sua multiplicidade o pós-modernismo é incapaz de produzir generalizações – as generalizações destroem o conceito de pluralidade – o que leva a um inevitável entrave no que se refere à constituição de teorias abrangentes.

Questões latentes que permanecem como possíveis temas de estudo:

O sucessor do actual pós-modernismo tardio continuará a apresentar-se fragmentado e paradoxal?

Assenta onde? Em quê? Sem uma nova teoria como se elabora um programa de um novo paradigma?

Já haverá, ainda que sob epidermicamente, um sucessor para o pós-modernismo?

"Progresso" ou "retrocesso" são termos proibidos? A evolução tecnológica, tão presente nos nossos dias e grande responsável pelo "antigo progresso" das artes é um mito ou uma falácia?)

O que é a realidade contemporânea? (se vale tudo, nada vale?)

Se é impossível generalizar, como se constroem novos conceitos?

O modernismo ainda não acabou? (ver as universidades e os seus programas; ver as culturas emergentes)

⁵³ Zerzan, John, *The Catastrophe of Postmodernism*, in <http://www.primitivism.com/schiller.htm> (Novembro de 2007)

⁵⁴ De Cock, Christian (1997), *Postmodernismo y Creatividad: ¿La Pareja Perfecta?* in <http://www.iacat.com/1-Cientifica/DECOCK.htm> (Dezembro de 2007). Publicado em : 'Postmodernismo Y Creatividad: ¿La Pareja Perfecta?', *Recreate: Revista Internacional de Creatividad Aplicada*, 2, p. 122-129.

Em que aspectos modernismo e pós-modernismo são comuns? (como aproveitar estas pontes)

Arthur C. Danto divide a história da arte em três grandes blocos. O primeiro bloco vai da antiguidade clássica até ao séc. XIX – nesta fase a arte ocupou-se da representação do mundo e da realidade tal como se apresentam. O segundo bloco corresponde à era do Modernismo – nesta fase a arte tentou evidenciar os seus mecanismos de representação e delimitar/estender a fronteira entre arte e não arte. O conceito de autenticidade passou a substituir as exigências de mimese. O terceiro bloco compreende o hiato que medeia entre o surgir do paradigma pós modernista e actualidade – esta última fase é denominada, por Danto, de Pós-histórica, como afirma o próprio:

“Quando os valores do Modernismo deixaram de se aplicar à arte que se estava a produzir, começou o terceiro período, “pós-histórico”, marcado pelo pluralismo e pela liberdade absoluta do artista. Fim da progressão linear, fim dos movimentos hegemónicos, fim, num certo sentido, das próprias teorias da arte. Por outro lado, predomínio de uma “estética do sentido” em detrimento de uma “estética da forma”. ”⁵⁵

Um exacerbado teor de relativismo e ambiguidade, ao nível da construção teórica, de certas posturas pós-modernistas conduz a que o discurso resultante nos dirija para lugares sem ponto de referência de origem. Ou seja, quando se parte deve saber-se de onde se parte, sob pena de ao chegar ocorrer a impossibilidade de “medir” a viagem realizada. Sem as noções modernistas de “progresso” ou “avanço”, as práticas pós-modernistas mais radicais serão pouco mais do que órfãs de si mesmas. Esta orfandade traduz-se numa proliferação global de práticas neutras, desprovidas de carga simbólica, ensimesmadas num instável sistema de alavanca a cujos braços corresponde, de um lado, o mercado de arte e, do outro, as instituições culturais. A completar este sistema e assumindo o papel do fulcro temos a oscilante curadoria, vítima de um conjunto de pressões oriundas dos mais diversos quadrantes sociais (política, economia, oscilação do gosto, conjuntura global, ...).

⁵⁵ Danto, Arthur C., The end of Art: a philosophical defense, in History and Theory, vol. 37, nº4 (Dezembro, 1998), Wesleyan University, (p.127-43)

Se é logicamente aceitável a descrença nas grandes narrativas modernistas, utópicas e conducentes à criação de inatingíveis mundos perfeitos, será também lógico pensar que uma insistência, quase dogmática, no culto da imperfeição, da casualidade e do accidental, por parte de algumas correntes pós-modernistas mais actuais, não deverá constituir o melhor dos alicerces para a formação de um novo paradigma de criação artística. Aliás, este dogmatismo obediente a uma "mainstream" oculta é, quando devidamente esmiuçada, uma atitude quase modernista. Quando se afirma "mainstream" oculta, clarifique-se que tal definição deriva da oscilação de gosto, oscilações essas que são cada vez mais tão frequentes como previsíveis. Dado que, como afirmou, Stanley Fish vivemos tempos em que a desconstrução da teoria *'relieves me of the obligation to be right, and demands only that I be interesting.'*⁵⁶ Este "ser-se [apenas] interessante" é uma questão de moda que degenera, frequentemente, em bens de consumo imediato, descartáveis a curto prazo. Uma outra fraqueza do pós modernismo tardio é a ideia de que a tecnologia funciona como panaceia para colmatar todos os males que advenham, directa ou indirectamente da falta de criatividade. É obviamente pouco credível que se consiga ser sempre "interessante" daí que seja tão comum ver as "novas tecnologias" ao serviço do *pastiche* e da repetição Wharoliana do *deja vu*, num frenesim retiniano tão criticado por Duchamp, bem no fulgor dos tempos do modernismo. Com efeito a tecnologia é, tão-somente, uma forma de diversificar a produção artística e não uma solução que vem substituir todos os suportes tradicionais. Conforme refere Zerzan quando afirma que:

*"Postmodern art's oft-noted eclecticism is an arbitrary recycling of fragments from everywhere, especially the past, often taking the form of parody and kitsch. Demoralized, derealized, dehistoricized: art that can no longer take itself seriously. The image no longer refers primarily to some 'original', situated elsewhere in the 'real' world; it increasingly refers only to other images. In this way it reflects how lost we are, how removed from nature, in the ever more mediated world of technological capitalism."*⁵⁷

⁵⁶ Thompson, David, *How did 'Art bollocks' become the default way of writing about visual culture? Could Mao have the answer?*, in Eye Magazine nº62, 2006, in <http://www.eyemagazine.com/opinion.php?id=134&oid=365>.

⁵⁷ Zerzan, op ci

Note-se que, com alguma dose de paralelismo e ironia, esta ideia de “substituição” ao nível dos suportes, associada à tecnologia, nos remete para o “velho” conceito modernista de “vanguarda”. O culto das ditas “novas tecnologias” não é inocente, Strickland afirma que é um sinal próprio da sociedade Ocidental, onde *“the production of information now seems more important than more traditionally “material” products”*, dado que a produção industrial se foi deslocando para os países das economias emergentes ou do denominado terceiro mundo. Mary Klages sublinha esta ideia:

“In postmodern societies, anything which is not able to be translated into a form recognizable and storable by a computer--i.e. anything that's not digitizable--will cease to be knowledge. In this paradigm, the opposite of “knowledge” is not “ignorance,” as it is the modern/humanist paradigm, but rather “noise.” Anything that doesn't qualify as a kind of knowledge is “noise,” is something that is not recognizable as anything within this system.”⁵⁸

A aparente dicotomia entre modernismo e pós modernismo dilui-se quando se confronta a sua contiguidade ou sobreposição temporais com especialistas divididos nas suas opiniões. De facto estes movimentos subsidiam-se e justificam de forma mútua a sua existência. O modernismo surge como caminho ou alicerce necessário para a reformulação de novos paradigmas face à crença na ciência e na técnica. O pós-modernismo surge como reacção ao modernismo e à descrença no poder da ciência. É, no entanto, paradoxal que, precisamente numa época de descrença face à ciência, que surjam e se multipliquem manifestações híbridas em que a sinergia arte-ciência é aplaudida.

Há autores que defendem que o pós modernismo mais não é que um modernismo tardio ou um modernismo radical. Outros afirmam que, pelo contrário, o pós modernismo é um anti-modernismo. Jean-François Lyotard define o pós-modernismo como “incredulidade face às meta narrativas” ou concepções gerais. A ideia de que é tão nocivo quanto impossível a captação da “totalidade”. Lyotard define a realidade pós-modernista como uma miríade de “pequenas narrativas” em lugar do “dogmatismo inerente” às *meta narrativas* do modernismo.” O fim destas grandes

⁵⁸ Klages, Mary, *Postmodernism, in Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, Continuum Press, Universidade do Colorado, E.U.A., in <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html> (Janeiro, 2007).

narrativas determina o fim da hegemonia do modernismo na medida em que habita uma temporalidade em que, conforme refere Strickland,

*"it is harder than ever to defend the assumptions of modernity and modernism after the holocaust, which depended upon modern technologies and "perverted" versions of modernist assumptions about the "perfectability" of the human race."*⁵⁹

Face a este novo contexto, fracturado e pessimista, assiste-se a uma tentativa de retorno nostálgico a estado que Strickland designa por *"pre-capitalist organic social order"*⁶⁰, citando os Exemplos de Hemingway e J.D. Salinger que, contra a corrente se refugiam *"in radical and sometimes anti-social individualism"*⁶¹.

"Whereas the high modernists experimented with abstract representation and formal fragmentation as a way of resisting the degradation of social life in industrial capitalism, postmodernists have embraced this condition, ostensibly rejecting the grand narratives and values for parodies of the classics and exalting popular or "low" culture at the expense of traditional high culture. Postmodern art, then, is characterized by highly self-conscious uses of strategies like parody and pastiche to undermine a sense of order, timeless values, universal truths, and grand narratives.

*In doing so it emphasizes surfaces at the expense of substance and depth...insisting that "appearance" or "representation" are, effectively, all there is to what the modernists would have called "reality," and that there are in fact many plural "realities" rather than a universal one."*⁶²

Segundo Quigley⁶³, o pós-modernismo é:

⁵⁹ Strickland, Ron, *Modernism/Postmodernism*, Illinois State University, in <http://www.english.ilstu.edu/strickland/495/modpomo.html> (Outubro de 2007).

⁶⁰ Idem

⁶¹ Ibidem

⁶² Strickland, op cit

⁶³ Quigley, T.R., *From Modernism to Postmodernism*, 2001 in <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/pomo.html> (Junho de 2007).

1. Celebrador (podendo caracterizar-se como uma espécie de *"nihilismo sem ansiedade"*, ou pelo que Jameson denomina de *"nova superficialidade"*. Como não existe um sentido subjacente à vida, resta-nos obter prazer nesta nova forma de liberdade recentemente descoberta.)

2. Intervencionista (o artista torna-se mais um manipulador de signos do que um produtor de objectos artísticos. O espectador torna-se *"an active reader of messages rather than a passive contemplator of the aesthetic"*⁶⁴. A arte passa a funcionar como *"a social sign entangled with other signs in systems productive of value, power and prestige"*.⁶⁵

Estas duas ideias associadas libertam o artista da obrigação do "saber fazer" e a linguagem do novo paradigma de artista torna-se menos específica, afastando-se do seu âmbito primário e estabelecendo, ao diluir as fronteiras entre arte e não-arte, novos patamares de ambiguidade. Ao artista sobra um espaço de manobra onde liberdade total é, simultaneamente, constrangedora – a um nível mais Sartreano do que Kafkiano, dado que este constrangimento é mais produto de uma contingência do que propriamente de um pasto de um tipo angústia resultante da vivência de uma atmosfera Orwelliana – e desafiadora, na medida em que abre uma janela de teste às qualidades de elasticidade dos conceitos pré-existentes. Esta segunda condição dá-nos uma visão turva da produção artística contemporânea ao tornar difusas as condições de destrição entre o genuíno e o *pastiche* – note-se que não há no presente discurso qualquer intenção formular juízos de valor.

"Postmodernism, and not just in the arts, is modernism without the hopes and dreams that made modernity bearable." [...]

*We are fast arriving at a sad and empty place, which the spirit of postmodernism embodies all too well. "Never in any previous civilization have the great metaphysical preoccupations, the fundamental questions of being and the meaning of life, seemed so utterly remote and pointless," in Frederic Jameson's judgment.*⁶⁶

⁶⁴ Idem

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Zerzan, op cit

Burke aponta que no ambiente modernista havia a crença básica de que a humanidade possuía a capacidade de produzir progresso e que, em consequência, se gerava um sentimento de avanço da sociedade. Ainda sob a perspectiva do mesmo autor, a questão do pós-modernismo começa pela dificuldade da sua definição em termos pragmáticos, chegando a afirmar que *"Most definitions are hopelessly vague and often inconsistent with each other."*⁶⁷ Esta conclusão, paradoxalmente, está em sintonia o paradigma pós-modernista que enfatiza e proclama uma realidade plural e fragmentada. Por outro lado, a não existência de verdades universais e a improbabilidade de geração de conceitos e definições cuja estabilidade seja aplicável em processos de sedimentação, coerentes e duradouros, do conhecimento é indiciadora de uma antítese. Com efeito se vivemos tempos em que a globalização é uma certeza crescente e nunca o acesso ao conhecimento//informação foi tão democrático, porque será que autores como Burke levantam ironicamente indagações do tipo *"Hardly what one would call [our society] the 'knowledge society'!"*? Burke justifica afirmando que uma característica transversal a diversas práticas artísticas pós modernistas é *"a lack of depth and of meaning"* e apresenta uma citação da crítica de arte Suzy Gablik :

*"... multidimensional and slippery space of post-modernism [where] anything goes with anything, like a game without rules. Floating images ... maintain no relationship with anything at all, and meaning becomes detachable like the keys on a key ring. Dissociated and decontextualized, they slide past one another failing to link up into a coherent sequence. Their fluctuating but not reciprocal interactions are unable to fix meaning."*⁶⁸

Claro que a postura pós modernista não é, pela sua própria natureza, geradora de consensos. Aliás, dada a sua estrutura heterogênea, é relativamente frágil e susceptível de ser criticada. Disso são exemplo as sete contradições apontadas, em 1992 por Pauline Rosenau:

1. *Its anti-theoretical position is essentially a theoretical stand*
2. *While Postmodernism stresses the irrational, instruments of reason are freely employed to advance its perspective.*
3. *The Postmodern prescription to focus on the marginal is itself an*

⁶⁷ Burke, Barry, 'Post-modernism and post-modernity', *the encyclopaedia of informal education*, 2000, in, www.infed.org/biblio/b-postmd.htm , (Julho de 2008).

⁶⁸ Idem

- evaluative emphasis of precisely the sort that it otherwise attacks.*
4. *Postmodernism stress intertextuality but often treats text in isolation.*
 5. *By adamantly rejecting modern criteria for assessing theory, Postmodernists cannot argue that there are no valid criteria for judgement.*
 6. *Postmodernism criticizes the inconsistency of modernism, but refuses to be held to norms of consistency itself.*
 7. *Postmodernists contradict themselves by relinquishing truth claims in their own writings.*⁶⁹

Apesar do exposto, Rios, faz-nos conscientes da necessidade da existência pós-modernista como um passo inevitável face à emergência de um novo paradigma:

La estética moderna adquirió principios bien definidos con Baudelaire y de ahí se desarrolló en diversas direcciones encontrado su clímax en el dadaísmo y el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un rasgo común: la conciencia transformada del tiempo.

La negación es su fuerza creadora, negación como ruptura con lo ya establecido, negación como rechazo a lo anterior. Moverse siempre hacia delante, dejando atrás lo que ya se ha hecho antes, lo único realmente valiosos es aquello que innova, que es original. "Lo más curioso es que el furor modernista descalifica, al mismo tiempo, las obras más modernas: las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto" (Lipovetsky, 1988, p. 81)

La vanguardia ha perdido su poder creativo, la negación ha agotado sus posibilidades y aunque el modernismo predomine está muerto como fuerza creativa.

Como hemos podido ver, el postmodernismo se encuentra muy lejos de ser una teoría cohesiva y consistente, y tal vez eso va en contra de su misma lógica interna. Sin embargo, aún dentro de toda la confusión que se pueda generar por las diversas lógicas que el postmodernismo abarca, tiene elementos valiosos y las críticas que plantea hacia a la modernidad no dejan de ser importantes.

⁶⁹ Rosenau, Pauline Marie, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton University Press, New Jersey, E.U.A., 1992, (p. 176-7)

*Difícil de saber cual será el nuevo rumbo que se tome, es importante sin embargo, darnos cuenta de que el postmodernismo habrá sido factor clave en el mismo, ya sea como elemento de transición o como nuevo paradigma cultural.*⁷⁰

Um das questões mais importantes que deriva da herança em exercício do pós-modernismo prende-se com a forma como é organizado o conhecimento. Se no paradigma anterior se aprendiam coisas para as saber e assim poder “provar” que se era educado, no cenário actual a aquisição de conhecimentos está associada às possibilidades da sua aplicação. No entanto, engane-se quem pense que esta postura é fruto de um passado recente. Recorde-se o primeiro volume das histórias de Sherlock Holmes, *Um estudo em escarlata*, em que o protagonista confessa, ao seu futuro companheiro de aventuras, desconhecer que a Lua girava em torno do Sol. Watson, escandalizado, perguntou-lhe como era isso possível. Holmes, para ainda maior fúria do companheiro, retorquiu serenamente: “*Agora que o já sei farei os possíveis por esquecer.*” Sherlock, mais tarde, afirmou que só adquiriria conhecimentos que lhe fossem úteis à profissão de detective. Ora esta lógica de pensamento era extraordinariamente invulgar para o ano de 1887... Um século mais tarde estaria perfeitamente contemporânea e hoje também. O problema é que hoje, com uma super abundância de informação, é forçosamente necessário proceder a um triagem e é neste ponto que:

*Lyotard says that the important question for postmodern societies is who decides what knowledge is (and what "noise" is), and who knows what needs to be decided. Such decisions about knowledge don't involve the old modern/humanist qualifications: for example, to assess knowledge as truth (its technical quality), or as goodness or justice (its ethical quality) or as beauty (its aesthetic quality). Rather, Lyotard argues, knowledge follows the paradigm of a language game, as laid out by Wittgenstein.*⁷¹

⁷⁰ Rios, Marco Tulio Méndez, *La estética posmoderna*, in http://hiper-textos.mty.itesm.mx/articulo9_num7.htm (Outubro de 2007).

⁷¹ Klages, op cit

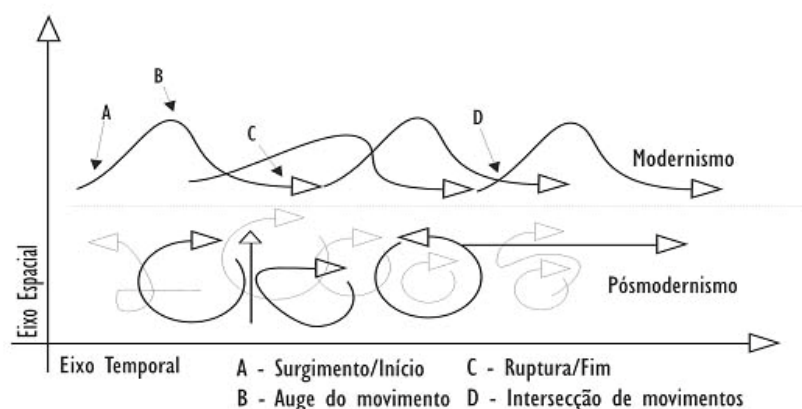


Figura 16

No presente diagrama, modernismo vs pós-modernismo, tomam-se os eixos temporal e espacial como perspectivas mais psicológicas do que físicas, assim, teremos construído um referencial de tendência lógica e não um que aspire a graus, mais ou menos intensos, de historicidade. Feita a advertência prossegue-se com a necessária legenda: modernismo e pós-modernismo foram já mapeados com exacerbada minúcia e o debate que daí brotou, há muito definiu os seus protagonistas. Inclino-nos a concordar quer com Lyotard, quer com Habermas. A questão levantada não é propriamente paradoxal, como à partida se pode supor. Se por um lado, o pós-modernismo traça o fim das “grandes narrativas” – Lyotard –, deslocando a arte de um campo epistemológico para terrenos claramente mais ontológicos, o que é, *per se* positivo; por outro é-se levado a permitir que – Habermas – algumas dessas “narrativas” especializadas voltem a ocupar um lugar central em áreas que, de outro modo, entrariam em ruptura por, evidente, falta de mecanismos de auto-regulação. A arte poderá ser uma dessas áreas.

Se o paradigma pós-modernista advoga que não há teorias universais – o fim das “grandes narrativas” de Lyotard – entra em paradoxo. Por um lado, porque não ter teoria pode ser encarado como sendo também uma teoria, por outro, todas as teorias são válidas. O que nos leva a um impasse teórico: optar por operar no pós-modernismo como um modernista é perfeitamente legítimo. É contra a lógica afirmar que “vale tudo” para depois acrescentar um “excepto”. No seguimento deste raciocínio temos que retornar a Duchamp e à exposição de 1917, organizada em Nova Iorque, pela *Society of Independent Artists*. A intenção da exposição era “democratizar” o acesso de “todos” os artistas ao público. Duchamp, que

fazia parte da organização, apresentou, sob pseudónimo, o seu notório urinol – *Fountain* – e viu a sua obra ser rejeitada do lote a exhibir.⁷²

No modernismo o processo de ruptura/progressão (hipótese – tese – antítese – tese - ...) produzia-se, grosso modo, de forma visível, linear e lógica; no pós-modernismo a questão é muito mais sub-reptícia e, amiúde, assume contornos polémicos. Impõe-se a análise dos mecanismos associados aos “avanços” em arte. No modernismo o que ditou o “florescimento”, a “decadência” e a ruptura entre movimentos e estilos eram factores de cariz cultural. Dentre estes factores salientam-se os académicos e os conflitos de “pares” (um “movimento” pressupõe a união de um grupo de indivíduos e/ou entidades envolvidos por um vincado sentido de pertença). Estes factores alicerçados em estruturas algo rígidas, conquanto coerentes, promoveram uma evolução compassada, de carácter lógico, sem abruptas mudanças de rumo. Clarifique-se: tratou-se mais de uma lógica de agitação intelectual do que de uma lógica de mercado. No actual cenário, revestido pelo, já bem estabelecido, paradigma do pós-modernismo assiste-se ao desaparecimento dos “movimentos”, exacerba-se a individualidade e o artista já não olha tanto o mundo à sua volta, preferindo concentra-se em si mesmo, na busca de respostas que o façam evoluir num determinado sentido pessoal e intransmissível. Como afirma Donald Judd:

“Now [1984] we’re all supposed to be ‘doing our own thing’. Art will become the occasional gesture of the isolated person. It’s considered undemocratic to say that someone’s work is more developed or more broad in thought or more advanced, as complex as that term may be, than someone else’s. It’s not nice to say that my work is better than yours.”⁷³

Já não se trata de uma questão de talento, mestria ou “saber fazer” mas, essencialmente, capacidade de inovar. Em muitos aspectos, artista contemporâneo já não se vê forçado a confrontar-se com os seus pares e foi-se tornando, antes de mais, um investigador e um manipulador de signos. Os efeitos desta mudança de paradigma podem encerrar doses elevadas quer de fenómenos de incontornável interesse, quer de enorme perversidade. As questões relacionadas com a

⁷² Godfrey, op cit, (p.27-29)

⁷³ Donald Judd, “A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them.” in Harrison, op cit, (p.1139-43)

ruptura/progressão deixaram de ser culturais e entram em cena factores essencialmente tecnológicos. A necessidade permanente do “novo” acrescenta, inevitavelmente, um lado obscuro ao processo. Por um lado entra-se numa lógica de mercado e de satisfação das necessidades dos consumidores, também eles, ávidos de novidade/notoriedade.⁷⁴

Por outro, atinge-se um ponto em que, posto de parte o conflito de “pares” – auto regulador por natureza –, se chega a um ponto em que “vale tudo” e “tudo” é arte. Porquê? Em parte porque entre a “liberdade individual do artista”, uma curadoria muitas vezes vergada pelo mecenato corporativo e/ou sede de notoriedade e uma crítica “neutra” ou “ausente”, não há espaço para uma aturada reflexão⁷⁵. Não só não há tempo para os mecanismos auto-reguladores (filosóficos, estético, éticos, ...) actuarem como também se torna difícil a esses mesmos mecanismos actuarem sem risco de descrédito – se “tudo” é legítimo em arte, então criticar negativamente é, por um lado anti-paradigmático e por outro, de certa forma, comprometer e negar a premissa inicial. Cai-se, então em sucessivos juízos de valor somente consubstanciados tautologicamente. As recentes polémicas relacionadas com o prémio Turner são disso exemplo. Daqui pode inferir-se que o processo de incorporar a “nova” arte na arte dominante fica comprometido, pois desaparecem da equação as variáveis cíclicas: assimilação – resistência – assimilação – ...

A arte contemporânea, em variadíssimos casos, vive do contexto. Fora do ambiente protector e esterilizado do “cubo branco” não sobrevive e sucumbe. O culto da visibilidade degenera no culto da epiderme das “coisas”. Frederic Jameson usa, para definir este estado, o termo “*new superficiality*”⁷⁶. (Quigley, 2001) Assiste-se ao crescente elogio da uma espécie de misologia militante que, em muitas das posturas contemporâneas, opta por se refugiar em avulsos dogmatismos de circunstância, manipuladores de valores éticos, estéticos e até morais, aos quais atribuem uma elasticidade que é de tal ordem que faz tremer os mais elementares fundamentos da física. Nesta vacuidade programática, a arte contemporânea celebra o descartável, o temporário, o provisório – ainda

⁷⁴Crow, Thomas, *Unwritten Histories of Conceptual Art*, in Alberro, Alexander e Buchmann, Sabeth (editores), *Art after conceptual art*, Generali Foundation, MIT Press, Viena, 2006, (p.55-6)

⁷⁵ Thompson, op cit

⁷⁶ Quigley, op cit

referindo Jameson – num ritual celebrador cuja acção se traduz no já referido “*nihilism without anxiety*”. Os sintomas desta forma de actuar são variados, vão do inocente fascínio – em alguns casos quase patológico – pelo sensorial e pelo interactivo até ao, menos inocente, rol de hipocrisias “*a la carte*” (procure-se o exemplo Habacuc, 2007 [e 2008?]) que se acumulam globalmente e que, muito a propósito, Virilio designa por “*pityless*” art.⁷⁷

Poderá supor-se que este rol de convulsões não será, como já atrás se referiu, um prenúncio de mudança de paradigma? Christopher Butler tenta convencer-nos:

A sceptical despair about the reality of politics and the institutions of our common social life – TV and newspapers – reinforces a sceptical despair about the progressive or conciliatory functions of art. The Nietzschean assumption that all such phenomena, from statements from the White House to everyday soap operas, are more or less secretly in the service of the maintenance of the power, economic and other, of somebody or other, rather than made in the service of any truth, is all-pervasive.

But they also tend to give a misleadingly pessimistic account of the information we receive and of conflict and its resolution. Many of them in fact belong to a long post-Nietzschean tradition of despair about reason. In correctly seeing all discourses as inherently related to the power systems that might be thought to back them up – as expressing power – they can give the impression that our culture is not much more than a complex interaction of opposing threats of force.

In this book, I have tried to give an account and a critique of postmodernism, because I believe that the period of its greatest influence is now over⁷⁸.

Permitindo alguma elasticidade à metáfora, pode inferir-se que a definição possível de uma boa parte do pós-modernismo tardio é quase que uma globalização de um certo “espírito português” – descendente em linha directa do Velho do Restelo – configuradora de uma conjunção de vectores cuja resultante é um paradoxal pessimismo de comiseração auto-promocional. O tempo dirá ou ditará que curso tomará este rio de margens tão pouco definidas.

⁷⁷ Virilio, Paul, citado por Stallabrass, Julian, *Contemporary Art, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2004, (p.120)

⁷⁸ Butler, Christopher, *Post-modernism, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2002. (p. 112-127)

B.3. O “cubo branco”.

B.3.1 Arte contemporânea.

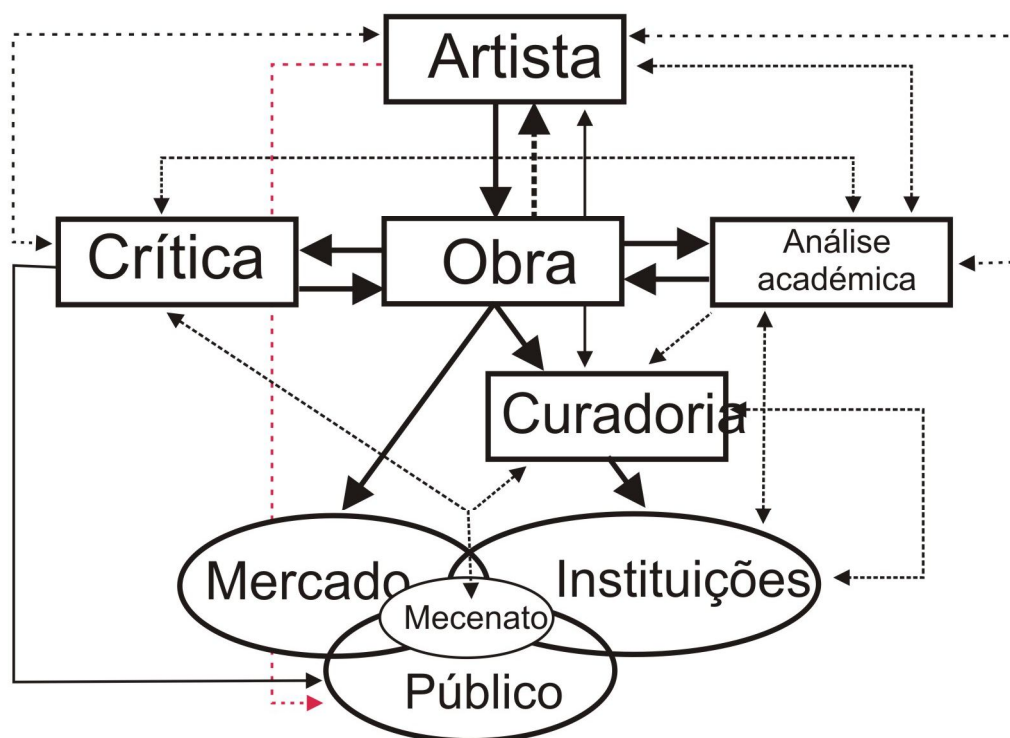


Figura 17

Conforme se pode inferir do presente esquema (Figura 17), o actual mundo da arte assenta em dois pilares: a curadoria e o capital. Em relação à curadoria é fácil o esclarecimento: toda a responsabilidade de escolha, promoção e exposição recai sobre os ombros dos curadores que, desde a década de 90 do século passado, têm vindo a substituir – nos museus, galerias e grandes colecções particulares – a figura do director artístico. Há no panorama actual um conjunto de “super” curadores – mais populares e poderosos do que artistas ou críticos – que, de forma itinerante, andam pelo mundo organizando exposições e bienais. Esta itinerância é configuradora de uma *mainstream* a nível global, uma matriz onde o lugar para os actores nativos ou mesmo nacionais são apenas representados a nível simbólico. O curador, muitas vezes sob a influência daqueles que representa, é levado a legitimar propostas nascidas de um processo

agressivo de marketing em vez da convergência de critérios, entretanto caída em desuso, como por exemplo originalidade, rigor e competência técnica ou autenticidade.

O capital é representado pelo mercado de arte – colecionadores, pelas instituições, pelo mecenato e por último, mesmo em grau de importância, pelo público. Aliás, pode afirmar-se que em muitos casos o público representa apenas um papel simbólico no processo. A dobradiça bem oleada onde se apoia todo este processo é a curadoria.

A crítica institucional institucionalizou-se...

There was a growing politicization of the postmodernist avant-garde in the 1970s and 1980s. Most artists knew some version of the Foucauldian relationship between discourse and power, and this often took the form of an awareness of the ways in which the 'messages' or the semiotics of works of art fitted or not within the institutions designed to promote them. This led to a critique of the dependence of art on 'the museum-gallery complex' (as if it were rather like the 'military-industrial complex'). The notion is that the museum, as a kind of secular temple, 'legitimizes' the work through the discourse of a pseudo-clergy of curators and their dependent critic-reviewers. But it is the way in which they pick the team of artists, and write the catalogues, that really counts, and their willingness in this period to allow the enemy of critique within depended a good deal upon the intellectual shield of academic theory.

Hence the conception and use of the work of art as institutional critique, though this very quickly acquired the rather tired air of preaching to the converted⁷⁹.

A única divisão que existe, actualmente, ao nível dos artistas é entre os que estão dentro do sistema e os que não estão. Esta situação conduz-nos a um falacioso silogismo. Ao reconhecer que a arte é o sistema é fácil concluir que "todos" os artistas que "existem" fazem parte do sistema, portanto se o sistema abriga "todos" os artistas é, então, perfeitamente (falsamente?) democrático e igualitário dado que os artistas que não estão no circuito simplesmente "não existem". Numa possível radicalização discursiva poder-se-á afirmar, em jeito de novo silogismo, que a arte que é importante é a que tem visibilidade. Para poder ter visibilidade a arte tem que estar inserida do circuito. O circuito

⁷⁹ Butler, op cit, (p.92)

funciona dentro de uma lógica mercantilista, portanto a arte que representa tem que ser alvo de uma qualquer forma de comercialização. No seguimento deste raciocínio não será impossível concluir que uma arte que não pode ser comercializada não é arte. Aqui talvez seja interessante introduzir a noção de “mercado simbólico”.

A arte é tratada apenas como mais um tipo de mercadoria e, conseqüentemente, muitos artistas produzem para satisfazer a procura e produzem dentro de uma linha de semelhança que permita aos colecionadores uma facilidade de reconhecimento da obra e do artista. Isto provoca um certo nível de esterilidade criativa auto imposta pelas próprias regras do mercado da arte que em suma é quem determina o processo desde o início. O “novo” Louvre de Abu Dhabi recebeu 750 milhões de euros, conquanto lhe tenha sido imposta a condição de não expor nus ou arte religiosa, num peculiar exemplo de “cultural confinement” imposto a uma instituição de grande importância.⁸⁰

O paradigma pós-moderno ao promover a integração de todas as práticas artísticas ao abrigo de um clima de falsa democratização torna-se, por essa mesma via, refém da totalidade da produção cultural. Esclareça-se, partindo de duas premissas aceites pacificamente: 1º - Tudo pode ser arte (objecto ou conceito) e 2º - Tudo o que é considerado arte é passível de ser directa ou indirectamente comercializado. Atendendo à primeira premissa, pode inferir-se que a arte contemporânea se produz independentemente de questões de ordem estética, teórica ou de *savoir-faire*, com efeito muitas das obras produzidas actualmente vivem do contexto em que estão inseridas e/ou exploração mediática a que são sujeitas através de mecanismos de marketing.

A arte, tal como outras áreas (mesmo áreas tendencialmente menos subjectivas como o jornalismo) está obrigada a fornecer, a par do conteúdo, uma dose mais ou menos substancial de entretenimento – um pouco de acordo com o pensamento de Guy Debord e da sua “*Sociedade do espectáculo*”.

⁸⁰ Lobo, Paula, *Expansão do Louvre a Abu Dhabi é alvo de fortes críticas em França*, in

http://dn.sapo.pt/2007/01/08/artes/expansao_louvre_a_dhabi_e_alvo_forte.html
(Setembro 2008)

Não fará sentido trazer à discussão a ideia de voltar a pôr as pessoas – de dentro e de fora do meio artístico – a pensar sobre a arte e sobre qual deverá ser o seu papel em termos de *tecitura* social?

Trazer para o centro da produção um programa e uma teoria, em vez das actuais exigências de mercado, de instituições ou questões de visibilidade. Entender que a estratégia de repetição *ad infinitum* que é vulgar uso de muitos artistas mais não é do que uma forma de massificação de uma produção que visa, essencialmente, suprir os pedidos do mercado. Entender que questões históricas, teóricas e estéticas têm sempre lugar quando se discute arte. Seria importante relembrar que:

*For art to have a history we expect not only a timeless quality but also some kind of sequence or progression, as this is what history leads us to expect. Our history books are full of events in the past that are presented as part of either the continual movement towards improvement, or as stories about great men, or as epochs of time that stand out from others – for instance, the Italian Renaissance or the Enlightenment*⁸¹.

Afirmar-se que a arte contemporânea é plural contém tanto de verdade como de falácia. Se por um lado a produção é livre, por outro, o mundo da arte globalizado, encarrega-se de aplanar as diferenças e hegemonizar o lugar comum sob a capa da pluralidade e da diversidade, tudo a bem de fornecer um mercado em expansão. Mercado este que tolera até o “atropelamento” de história da arte e das suas obras, Danto refere isso mesmo, insurgindo-se:

*“É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada.”*⁸²

Acreditando seriamente em Danto, a implicação directa é quase óbvia e somos levados a crer que deixou de haver critérios concretos para se definir o que é

⁸¹ Arnold, Dana, *Art History: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2004.

⁸² Danto, Arthur C. *Após o fim da arte – arte contemporânea e os limites da história*, Edusp/Odyssseys editora, São Paulo, Brasil, 2006

arte e o que não é arte. Sem conceitos como o domínio da técnica e/ou o talento, se não existe uma clara diferença, por exemplo, entre um objecto do quotidiano e um objecto de arte, o que determina o valor de um artista passa a ser sua capacidade de inserção no sistema da arte, através de do relacionamentos com a rede do circuito da arte: museus, galerias, curadores, coleccionadores e, mais recentemente, leiloeiras – sistema que, praticamente, excluiu da equação, os críticos. Esse sistema dita o que vale e o que deixa de valer, segundo movimentos que têm muito mais a ver com flutuações de mercado e de gosto do que com a ideia tradicional que temos da arte. Ao mesmo tempo, o aspecto sensorial – em todas as suas dimensões – da arte perdeu importância frente ao seu aspecto filosófico: o papel da arte passou a ser reflectir sobre a imagem de si mesma. O próprio Danto assume que o modelo vigente *"impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter"*⁸³. Danto acaba por concluir que *"O que quer se seja a arte, já não é basicamente algo para ser visto"*⁸⁴, o que nos leva a supor que, especialmente no que se refere às artes visuais, estas estejam próximas de um impasse programático mas, curiosamente, também filosófico, na medida em que a auto reflexão da arte contemporânea amiúde desemboca num enredado de tautologias cujo falecimento de sentido é consensual.

Em termos de crítica, fala-se de Greenberg porque afinal foi o último crítico a associar-se à ideia clara de um que um crítico deveria ser. Arte em arte contemporânea é-o por designação. A autonomia está limitada ao interior do circuito da arte. Fora desse meio é apenas mais um "ruído" na era da massificação da imagem. O sistema, cujo objectivo é designar e atribuir valor às obras que circulam no seu seio, desliga-se assim da realidade e passa a operar num plano virtual, abstracto e especulativo. Citando novamente Danto,

*[...] once art had passed through the black night of the 1970s (which he compares, with its dreadful politically engaged work, to the Dark Ages), it emerged onto the sunny Elysian Fields of universal permissiveness, never to leave. And in those fields, any mixing of styles or patching together of narratives is as good in principle as any other.*⁸⁵

⁸³ Idem

⁸⁴ Ibi dem

Hal Foster resume sentenciosamente, o artista contemporâneo “*passou da produção para a reprodução*”.⁸⁵ Nas últimas três décadas assistiu-se a uma institucionalização da arte sem precedentes, mesmo aquelas práticas que por princípio se criaram como oposição à instituição ou ao mercado – *happenings*, instalações, land art, obras deliberadamente efémeras ou apenas conceptuais – foram apropriadas pelas instituições e pelo mercado.

A arte contemporânea produz obras muito semelhantes às da década de 60 e 70 mas a sua produção é efectuada em condições completamente diferentes. A arte contemporânea em termos de ideia de revolução é um movimento muito mais conservador e menos radical do que foram as vanguardas dos movimentos mais conceituados do modernismo (Dada, Futurismo, ...) O que na década de 60 foi crítica institucional “real” é agora fruto de um processo de negociação. Esta crítica “negociada” chega mesmo a ser encomendada pelas instituições que são alvo da crítica. Isto traduz-se em duas questões: a primeira é de carácter ontológico e levanta outras questões sobre o que arte é ou se poderá vir a tornar; a segunda prende-se com o facto de muitos artistas produzirem obra cujo objectivo central é a promoção da continuidade da instituição “museu”. Por outro lado, se é o próprio museu a encomendar autocrítica da instituição – estamos perante um sinal de ironia e perante o dado consumado de que todo o processo não visa a ruptura mas sim uma espécie de consenso encapotado. Afinal que artista – convidado – pode levar a cabo uma crítica institucional imparcial, séria ou destrutiva à instituição que o está a patrocinar/financiar/promover?

Já ficou sobejamente provado que o circuito da arte/mercado é capaz de absorver e de se apropriar de toda e qualquer forma de arte e de a tornar “*comercializável*”, por muito efémera, frágil ou conceptual que seja. Até os “*muros*” do metro, de Haring, foram parar aos museus. A ligação entre o mercado e as instituições afecta todos os aspectos relacionados com a produção artística contemporânea. Há uma clara distribuição de papéis entre artistas, curadores, instituições, galerias e negociantes de arte. Nos meios académicos e na imprensa a crítica é arredada, sóbria, discreta e obedece às pressões desses agentes, limitando-se a uma descrição jornalística, que não toma partido nem

⁸⁵ Stalabrass, op cit, (p.111)

⁸⁶ Butler, op cit (p. 27)

emite juízos de valor, que não levanta questões os critérios de qualidade sobre o, cada vez mais incharacterístico, acervo que vai circulando globalmente.

Mudança de paradigma museológico: na era moderna o museu procurava adquirir/expor as obras de reconhecido valor e importância – na era pós moderna, dada a escassez de autonomia das obras, cabe ao museu não só exibir como também legitimar e inflacionar o valor do que exhibe. Em casos mais extremos é o museu que fornece existência à obra. Um monte de rebuçados em qualquer lado é somente um monte de rebuçados mas no museu é um Félix Torres-Gonzalez. Ou seja o actual mundo da arte pode, por vezes arbitrariamente, elevar à categoria de arte toda e qualquer espécie de coisa. Somos novamente conduzidos a concordar, pelo menos parcialmente, com a argumentação de Danto.

No modernismo a obra era autónoma e existia independentemente do contexto. O valor da obra não era alterado em função do local onde era apresentada. A arte possuía idiossincrasias indissociáveis da sua condição. Com o advento, desenvolvimento e eventual declínio do pós-modernismo – o valor da obra está indexado ao lugar onde é apresentada e a quem a legitima (ou seja quem a apresenta, especialmente quem a apresenta).

Enquanto que no paradigma modernista existia uma diferenciação das obras de arte em boas obras e más obras, artistas bons ou medíocres, no pós-modernismo esta diferenciação dá lugar a obras que se expõem (boas ou más...) e obras de não-arte que, pura e simplesmente, não existem (obras que apesar de poderem ter sido produzidas de forma genuína não obtiveram visibilidade e/ou se furtaram ao circuito de legitimação instituído). O artista contemporâneo, independentemente da qualidade do seu trabalho, tem que pertencer ao mundo da arte para poder ver reconhecida a sua obra.

«No sistema da arte contemporânea, o artista e sua obra ocupam o degrau mais baixo: subordinam-se às instituições, e estas se subordinam ao mercado. Os mecanismos de validação da arte já não se distinguem dos mecanismos através dos quais o mercado opera. Do papel activo nas utopias artísticas revolucionárias dos anos 60 e 70, que questionavam o papel do mercado e das

instituições, o artista passou ao papel de escravo do sistema mercadológico, de poderes irrestritos.»⁸⁷

As obras de arte sempre constituíram símbolo de poder, posse, riqueza (ou demonstração destas três condições)

«O medo do questionamento trai insegurança, é claro: no fundo os artistas contemporâneos sabem que a imensa maioria das pessoas não está convencida de que o que eles fazem é arte. Fecham-se então na sua tribo, onde se reconhecem reciprocamente e são reconhecidos pelo demais agentes do sistema. Ergue-se uma parede que impede a comunicação com a sociedade, que está preocupada com outras coisas, e que em geral entende a arte de outra maneira. A arte se exclui deliberadamente do debate intelectual.»⁸⁸

A mensagem implícita é que a arte que produzem está acima do alcance da compreensão das pessoas – arrogância reforçada pelo esoterismo dos textos acadêmicos.

“É, em suma, uma arte inofensiva, cujo comportamento é dirigido pelo mercado (como as “tendências” da indústria da moda), e cujo sucesso é medido pela publicidade a mídia e pelas altas nas cotações. Considerações monetárias prevalecem sobre valores estéticos, aliás considerados irrelevantes pelos próprios críticos.”⁸⁹

Hoje o sistema da arte está esmagado entre a especulação e o entretenimento mediático?

“Deixou de lado qualquer compromisso com a sociedade (ou com a contestação da sociedade) para se tornar uma entidade mutante e híbrida, guiada pelas forças do mercado – que se tornou o pensamento único, a última grande narrativa.

⁸⁷ Luciano Trigo, escritor Brasileiro, crítico, jornalista e editor de livros com o aval de Ana Mae antiga directora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e presidente do International Society of Education through Art (InSea). É professora visitante na The Ohio State University, EUA, in <http://lucianotrigo.blogspot.com/>

⁸⁸ Trigo, op cit

⁸⁹ Trigo, op cit

Aparentemente se encontra em constante transformação, mas no fundo está imobilizado. Tirando o dinheiro, é um sistema esquelético e impotente.⁹⁰

Resumindo, a arte contemporânea move-se entre extremos. De um lado, como já vimos, temos fortes opositores e, do outro, incondicionais apoiantes. Apesar da muito tépida crítica, surgem posições extremadas propostas pelos outros intervenientes no processo. Danto acaba, também, por nos dar alguma esperança:

'[...] the contemporary is, from one perspective, a period of information disorder, a condition of perfect aesthetic entropy. But it is equally a period of quite perfect freedom.' That freedom was produced by the view of art that asked philosophical questions about its conditions of existence, and was no longer tied to questions of how it looked. Liberated from the burden of that history, artists could make work 'in whatever way they wished, for any purposes they wished, or for no purposes at all'⁹¹.

⁹⁰ Idem

⁹¹ Danto citado por Stallabrass, op cit, (p.112)

B.3.2 O artista contemporâneo.

O artista é agora também um homem de negócios. A técnica cedeu lugar ao *marketing*. O artista é antes de mais um manipulador de signos liberto do jugo opressor da manualidade e do domínio da técnica. Estas e outras frases são lugar comum quando se fala de muitos dos artistas contemporâneos. Isto é, em parte da responsabilidade do legado pós-modernista. Mary Klages afirma que o:

*Postmodernism, in contrast, doesn't lament the idea of fragmentation, provisionality, or incoherence, but rather celebrates that. The world is meaningless? Let's not pretend that art can make meaning then, let's just play with nonsense.*⁹²

Se somarmos a isto o constante pôr em causa a noção de autor – do ponto de vista de pensadores como Roland Barthes ou Michel Foucault – o pós-modernismo “descola” o artista da feitura da obra, do domínio técnico e promove-o como um produto, uma marca, uma “*imagem projectada*”. O resultado na arte é, tal como aconteceu noutras áreas, como por exemplo com a arquitectura e os designados “*starquitects*” – independentemente da disciplina – o artista assume-se como “*Estrela Pop*”. O que produz é relegado para um plano secundário, o personagem é o lugar central do processo. Em muitas situações o artista contemporâneo encara a sua actividade mais como empresário, promotor ou intermediário (Richard Serra, Christo & Jeanne-Claude, Damien Hirst, ...). O resultado é, em muitos casos, o sacrifício da dimensão humana da obra em favor de uma monumentalidade precária alicerçada no espectáculo do momento. Esta premissa carrega no ventre, sob a capa de efeito secundário, uma ausência do sentido de tempo cronológico, amiúde confundida com um sentido de *atemporalidade*. Este equívoco desaguará, inevitavelmente na orfandade da obra, na descartabilidade prematura e, por fim, na desvalorização do conceito de legado. Viver a plenitude do momento não deverá entender-se como justificativo de um abandono da responsabilidade para com as gerações futuras. Dada a crescente heterogeneidade fragmentada dos nossos dias não será tempo de projectar um novo alicerce? O que aqui se advoga não é um regresso às tão profusamente mungidas meta *narrativas* é, antes, um aviso à navegação no sentido de o mundo da arte retomar uma série de *utopias*

⁹² Klages, op cit

dos anos sessenta, nomeadamente, as enunciadas por algumas práticas conceptuais. Estas poderão constituir uma interessante base de trabalho para que se proceda a uma busca de consensos no mundo da arte, no sentido de estes poderem vir a tornar-se a base da elaboração de um programa em que questões como a democratização da arte não se fiquem pela epiderme museológica, de carácter eminentemente mercantil, a que temos vindo a assistir.

O artista contemporâneo tenta integrar um grupo exclusivo de indivíduos que obtém protecção e promoção – portanto visibilidade e, eventualmente, também legitimidade – por parte de um conjunto de instituições e assim poder, ainda que por um curto período de tempo, atingir a fama internacional.



Figura 18

Um caso que pode constituir um exemplo de perversão do método “tradicional” de legitimação é o do artista Gavin Turk. Como apresentação final da licenciatura em escultura, no London Royal College, apresentou uma sala vazia, pintada de branco, com a icónica e também lacónica placa reproduzida na figura 18. Placa esta que é utilizada na cidade de Londres como referência a figuras notáveis. A instituição, a quem competia conferir o grau de licenciatura ao nível da formação inicial, reprovou Turk categoricamente. Acto contínuo, uma das mais prestigiadas galerias de Londres, não só adquiriu a obra como patrocinou a realização de múltiplos da obra – em plástico – e deu ao artista uma visibilidade que o tempo – como pode inferir-se pelo prestígio actual do artista – veio a converter-se em legitimidade.⁹³

⁹³ Godfrey, op cit (p.382)

B.3.3 As instituições e a curadoria: o processo de legitimação, negociação e visibilidade.

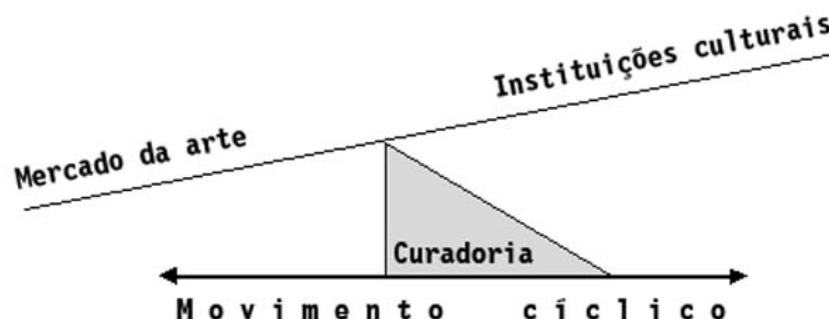


Figura 19

Actualmente falar de processos de legitimação é invocar questões muito diversas que oscilam entre o recatado foro filosófico e o, bem mais pragmático e activo, mercado artístico. Com efeito, por vezes, face a determinadas obras, somos confrontados com questões de elevada subjectividade cuja charneira parece alicerçar-se em leis aparentemente aleatórias. A obra é-nos ofertada, em contexto institucional, dando-nos, face ao acervo em constante crescimento e diversidade, a possibilidade de, no menor dos casos litigar ou construir raciocínios delimitadores de uma prática de escolha das obras que poderão colar-se ao tempo vindouro, que muitas vezes se reveste de aspectos perfeitamente arbitrários. Este é o poder da actual curadoria. Conforme se pode inferir do esquema da figura 19, a curadoria constitui, actualmente, o fulcro onde se apoia o circuito *mainstream* da arte. É a curadoria que detém a seu cargo não só a selecção dos artistas mais representativos do tempo, como também é responsável pela construção do acervo que dará lugar a legado do nosso tempo. A este conceito de “poder” não subjaz nenhuma nova teoria. Poderá argumentar-se que sempre foi assim, que o crítico “clássico” apostava em valores emergentes com uma margem que poderia englobar o sucesso absoluto ou o rotundo fracasso. De facto, o que se alterou foi, em boa medida, a exposição mediática controlada a que o mundo da arte tende a submeter-se por questões, nomeadamente, económicas. Um museu de arte contemporânea é, actualmente, gerido como uma empresa – em muitos casos porque é suportado por entidades corporativas. E uma empresa constitui-se para obter dividendos. E é somente na questão do tipo de

dividendos que o museu se distingue das restantes empresas. Um museu atrai para si dois tipos de dividendo: um económico, qualquer instituição necessita de ser sustentável, já para não dizer rentável; outro relativo ao enobrecimento do seu “capital cultural” (Bordieu). Quanto maior é o prestígio de uma instituição, maior é a sua capacidade de poder legitimador. Com o advento da globalização foram muitas as instituições que se aperceberam da importância que tem o alargamento da sua “esfera de influência. A estratégia dos museus Guggenheim reflecte esta tendência.

As recentes polémicas envolvendo a Tate Modern – uma das mais prestigiadas instituições de arte a nível mundial – é sintomática do *modus operandi* do mundo da arte contemporânea que, não raras vezes, enferma de fragilidades e perversões. Especialmente porque se regem por uma série de constrições e regras não verbalizadas mas subentendidas que são causa-efeito de um sistema que é, na sua essência, de natureza especulativa.

É neste cenário que quer figurar um incessantemente crescente número de artistas, aspirantes a um “lugar ao sol”. O seu trabalho tem como objectivo, quase exclusivo, ser visível para poder ser legitimado. Aliás, as próprias escolas de arte começam a expor os seus alunos a um contacto precoce com o mundo das instituições e curadoria como forma de projectar o seu prestígio na recolha de dividendos posteriores⁹⁴. A produção artística é assim, muitas vezes, condicionada logo a partir da formação inicial. Inevitavelmente se um artista quer assumir um papel relevante no circuito da arte contemporânea deve estar preparado para traduzir a sua acção criativa para uma linguagem que possa ser compreendida e aceite pelo sistema – e em especial pela curadoria – sob pena de se ver excluído. Isto traduz-se num fenómeno que a crítica Lisa Corrín, ironicamente definiu ao afirmar que o movimento artístico da actualidade será designado no futuro por “*museumism*”⁹⁵.

Atente-se que, no que se refere aos processos de legitimação, podemos observar que a ordem e o grau de importância se alteraram de forma radical desde meados do século XX para a actualidade. Com efeito, a legitimação efectuada pelos

⁹⁴ Ver João Fernandes in Bock, Jürgens (Org. edit.), FROM WORK TO TEXT, Dialogues on Practise and Criticism in contemporary Art / DA OBRA AO TEXTO, Diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002, (p.154).

⁹⁵ Citada por Godfrey, op cit, (p.404)

estabelecimentos de ensino e pelos pares foi perdendo terreno para um poder tripartido de uma balança constituída pelas instituições, por um mercado e por uma curadoria omnipresente que assume destaque evidente no processo.

Veja-se agora um esquema em que se apresenta a escrutínio uma possível hierarquia crescente, ao nível do grau de importância, que cada participante no processo detém:

Legitimação de valor reduzido	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Auto-legitimação; ▪ Legitimação pelo público; ▪ Legitimação pelo ensino; ▪ Legitimação pelos pares;
Legitimação instrumentalizada	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Legitimação pelos meios de comunicação social;
Legitimação de valor elevado	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Legitimação pelas instituições; ▪ Legitimação pelo mercado (aqui inclui-se o peso das aquisições, empréstimos e outras transacções efectuadas pelos museus públicos e privados); ▪ Legitimação pelos especialistas (essencialmente a curadoria).

Da leitura do presente esquema, pode inferir-se que existe uma legitimação instrumentalizada, composta pelos meios de comunicação social e que, essencialmente, trata a arte sob um ponto de vista excessivamente retiniano e orientado para aspectos mais preocupados com a satisfação do *ludus* e do *ilinx* mediáticos do que com a análise teórica aprofundada das obras ou eventos.

B.3.4 O circuito da arte.

Podemos, grosso modo, dividir em três partes o actual circuito cultural e/ou comercial da arte: museus, galerias e leiloeiras. Evidentemente existem variantes dentro destas categorias: coleccionador/especulador/galerista (por ex.: Charles Saatchi, ...); patrocínio corporativo associado a museus (por ex.: a BP e a Tate ou, mais explicitamente, Deutsche Bank e o Deutsche Guggenheim Berlin); “artista empresa” ao estilo de Warhol (por ex.: Damien Hirst ou Jeff Koons).

Então para que serve actualmente um museu dito de arte contemporânea e como se apresenta publicamente um museu de arte contemporânea?

Analisemos algumas declarações de intenção:

Serralves é, segundo os próprios:

*O Museu tem como objectivos essenciais a constituição de uma colecção representativa da arte contemporânea portuguesa e internacional, a apresentação de uma programação de exposições temporárias, colectivas e individuais, que representem um diálogo entre os contextos artísticos nacional e internacional, assim como a organização de programas pedagógicos que ampliem os públicos interessados na arte contemporânea e suscitem uma relação com a comunidade local. É também objectivo da instituição desenvolver projectos com jovens artistas que permitam a afirmação das suas obras e o desenvolvimento das suas pesquisas.*⁹⁶

E o Museum of Modern Art (M.O.M.A., Nova Iorque)?

Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world. Through the leadership of its trustees and staff, The Museum of Modern Art manifests this commitment by establishing, preserving, and documenting a permanent collection of the highest order that reflects the vitality,

⁹⁶ Fonte: <http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=61>

complexity, and unfolding patterns of modern and contemporary art; by presenting exhibitions and educational programs of unparalleled significance; by sustaining a library, archives, and conservation laboratory that are recognized as international centers of research; and by supporting scholarship and publications of preeminent intellectual merit.

Central to The Museum of Modern Art's mission is the encouragement of an ever deeper understanding and enjoyment of modern and contemporary art by the diverse local, national, and international audiences that it serves.

To achieve its goals The Museum of Modern Art recognizes:

- That modern and contemporary art originated in the exploration of the ideals and interests generated in the new artistic traditions that began in the late nineteenth century and continue today.*
- That modern and contemporary art transcend national boundaries and involve all forms of visual expression, including painting and sculpture, drawings, prints and illustrated books, photography, architecture and design, and film and video, as well as new forms yet to be developed or understood, that reflect and explore the artistic issues of the era.*
- That these forms of visual expression are an open-ended series of arguments and counter arguments that can be explored through exhibitions and installations and that are reflected in the Museum's varied collection.*
- That it is essential to affirm the importance of contemporary art and artists if the Museum is to honor the ideals with which it was founded and to remain vital and engaged with the present.*
- That this commitment to contemporary art enlivens and informs our evolving understanding of the traditions of modern art.*
- That to remain at the forefront of its field, the Museum must have an outstanding professional staff and must periodically reevaluate itself, responding to new ideas and initiatives with insight, imagination and intelligence. This process of reevaluation is mandated by the Museum's tradition, which encourages openness and a willingness to evolve and change.*

In sum, The Museum of Modern Art seeks to create a dialogue between the established and the experimental, the past and the present, in an environment that is responsive to the issues of modern and contemporary art, while being accessible to a public that ranges from scholars to young children. The ultimate purpose of the Museum declared at its founding was to acquire the best modern works of art. While quality remains the primary criterion, the Museum acknowledges and pursues a broader educational purpose: to build a collection which is more than an assemblage of masterworks, which provides a

*uniquely comprehensive survey of the unfolding modern movement in all visual media.*⁹⁷

E o Museu Guggenheim?

Mission Statement

*The mission of the Solomon R. Guggenheim Foundation is to promote the understanding and appreciation of art, architecture, and other manifestations of visual culture, primarily of the modern and contemporary periods, and to collect, conserve, and study the art of our time. The Foundation realizes this mission through exceptional exhibitions, education programs, research initiatives, and publications, and strives to engage and educate an increasingly diverse international audience through its unique network of museums and cultural partnerships*⁹⁸.

E o New Museum of Contemporary Art (Nova Iorque)

*Mission Statement:*⁹⁹

**NEW ART
NEW IDEAS**

Face às anteriores que se poderá inferir a partir de uma declaração de intenções que tem tanto de lacónico como de vago. Não será de supor, pelo menos de um ponto de vista especulativo, uma certa vacuidade programática por de trás de uma declaração de intenções tão genérica e em formato cliché? Que abarca este “novo” museu, que acrescenta aos outros museus? Será que corresponde à generalizada e crescente tendência para o *amusement and fun*?

Apesar das semelhanças entre a maior parte das suas declarações de intenção também há semelhanças nos seus problemas. Os problemas dos museus de arte contemporânea dividem-se em três eixos:

⁹⁷ Fonte: http://www.moma.org/about_moma/

⁹⁸ Fonte: http://www.guggenheim.org/mission_statement.html

⁹⁹ Fonte: http://www.newmuseum.org/about/mission_statement/

1º Com a profusão de obras/autores, a missão de selecção e apresentação pública de um determinado espólio vai-se tornando uma operação cada vez mais complexa e especializada. Para minimizar este factor surge a curadoria (muitas vezes itinerante) e cuja visão local assume sempre um grau de importância que obedece a uma ideia global. O que gera novos problemas. Depois dos artistas *superstar* surgem os curadores *superstar* e a importância da relação autor-obra vai ficando cada vez mais longe das luzes da ribalta...

2º A arte tende a assumir formas cada vez mais efémeras, etéreas, virtuais, o que dificulta o cumprimento de umas das funções primárias dos museus: a conservação do espólio.

3º Na era da globalização os museus vão-se tornando cada vez mais lugares de exposições temporárias, itinerantes e bem formatadas (normalmente de autores consagrados, mesmo que não constituam a parte mais relevante da sua obra) com o intuito de chamar mais público e assim melhorar a sua saúde financeira.

E isso, em parte responde à questão: Porque é que tem aumentado o número de museus de arte contemporânea?

"The growth of museums worldwide through the 1990's was without precedent – among the many examples of new museums are Tate Modern, the Houston Museum of Fine Arts, the Chicago Museum of Contemporary Art, and the Guggenheim in Bilbao. Adrian Ellis has cogently outlined some of the possible causes. Firstly, museums have always been a way of expressing the prestige conferred by wealth, and in the 1990's that wealth became further concentrated – so the rich do what they always have done, but they are richer now. Secondly, national and regional competition plays a role [...] Thirdly, new education and entertainment programmes in museums need more space. Fourthly, changing leisure patterns mean more museum-going. Lastly, expansion introduces competition between museums themselves, so that staying the same while all around are growing does not seem an attractive option. [...] Museums are reliant on generally shrinking subsidies from the state, and sponsorship or other arrangements with patrons and business. The most popular ways to recapitalize are putting on blockbuster shows and going for expansion. It is far easier to get private funding for glamorous expansion projects than for subsidizing the regular running of a museum." ¹⁰⁰

¹⁰⁰ Stallabrass, op cit, (p.95)

Daqui podemos inferir que os museus de arte contemporânea, pelas razões apontadas, que a quantidade e a qualidade – pelo menos na aparência – têm aumentado exponencialmente, especialmente a partir dos anos noventa do século passado. É também perceptível que os museus se têm tornado instituições, por razões fundamentalmente económicas, cada vez maiores e mais “vistosas”. São disso prova os reconhecidos arquitectos contratados para a sua concepção, eis a título de exemplo, nas palavras de Augusto M. Seabra:

*“E no entanto, no panorama geral, dir-se-ia que em termos de grandes investimentos, nenhum sector cultural, e poucos ramos de sectores públicos também, está tão florescente como os museus. O recente número da revista **d’a – d’architecture**, de Dez.06/Jan.07, era consagrado ao tema, e mesmo sem as mais recentes e “bombásticas” notícias, apresentava 35 projectos: é Siza com o Dona Regina de Nápoles e a Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre, é Gehry com a Fundação Louis-Vuitton em Paris, é Libeskind em Denver, é Renzo Piano em Atlanta e nas extensões do Whitney e da Morgan Library and Museum em Nova Iorque, são Herzog & De Meuron que vêm praticamente concluído um museu por ano, etc. Mas atenção: o dossier da d’a tem o título **La dictature des musées**. ”¹⁰¹*

Os casos multiplicam-se:

Siza Vieira: Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 1988-93, Espanha; Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 1991-99 Porto.

Óscar Niemeyer: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1996; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Inaugurado em 2002; Museu Nacional, Complexo Cultural da República, Brasília, 2006; foi convidado já em 2008 para redesenhar o antigo Palácio da Agricultura, um edifício de nove andares, da sua autoria no parque Ibirapuera, em São Paulo e que se destina a albergar o Museu de Arte contemporânea da Universidade de S. Paulo (um dos mais importantes da América Latina).

Frank Gehry: Museu Guggenheim Bilbao, 1992-97, Espanha; Frederick Weisman Museum of Art, University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota, EUA 1993; Center for the Visual Arts, University of Toledo, Toledo, Ohio, EUA, 1993;

¹⁰¹ Seabra, Augusto M., *A Escala dos Museus*, in <http://www.culturgest.pt/derivadas/050207.htm> (Setembro de 2008)

Richard B. Fisher Center for the Performing Arts, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, EUA, 2003; Vitra Design Museum, 2007, Berlim, Alemanha; Guggenheim Abu Dhabi (GAD), Abu Dhabi, United Arab Emirates (abertura esperada em 2011); Philadelphia Museum of Art, Philadelphia Pennsylvania, EUA; (anunciado em Outubro de 2006, projecto a executar num prazo de dez anos).

Zaha Hadid: Centro Rosenthal de Arte Contemporânea, Cincinnati, Ohio, EUA, 1998;

Museu de Arte contemporânea de Roma MAXXI, Itália, em construção desde 2003.

Steven Holl: Museu de Arte contemporânea de Helsínquia Kiasma, 1998; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, EUA, 1999-2005; Bellevue Arts Museum, Bellevue, Washington, EUA 2005.

Santiago Calatrava: Cidade das artes e das ciências, Valencia, Espanha, 1998-2002; Museu de Arte de Milwaukee, Milwaukee, Wisconsin, EUA, 1994-2001; Auditório de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, Espanha, 2003;

Rem Koolhaas: Casa da Música, Porto, Portugal; Museu Guggenheim, Las Vegas, EUA, 2001 (fechado em 2008).

(...)

A esta tendência, de acentuado cariz mercantilista, nem os grandes museus como o Louvre escapam:



Figura 20

Rien moins que le second Vermeer du Louvre, La Dentellière (Figura 20) qui voyagera au Japon de février à septembre 2009. On l'a compris: entre février et septembre 2009, il n'y aura plus aucun Vermeer au Louvre. Les deux tableaux de l'artiste, les seuls conservés en France sur un total d'une trentaine connus, seront loués aux plus offrants. Une fois de plus, la direction du musée traite ses collections comme une simple monnaie

*d'échange, un stock où l'on peut puiser sans discernement. Le Louvre semble avoir choisi d'être désormais un musée de seconde catégorie dont les chefs-d'œuvre vont et viennent et qui n'a plus pour vocation de présenter un reflet complet de l'histoire de la peinture. Le programme de Vérone nous avait déjà alerté sur le fait qu'un grand nombre de ses pièces maîtresses pouvaient partir en même temps. Cela ne fait que confirmer cette politique désastreuse qui ira en empirant avec Lens et Abou Dhabi.*¹⁰²

*Where capitalism exists in its most advanced, postmodern form, knowledge is consumed in exactly the way that one buys clothes. 'Meaning' is pass, irrelevant; style and appearance are all.*¹⁰³

O que nos leva a concluir que, segundo o mesmo autor, o caminho da arte contemporânea tende para...

*A widespread "fast food" tendency is seen in the visual arts, in the direction of easily consumable entertainment. Howard Fox finds that "theatricality may be the single most pervasive property of postmodern art."*¹⁰⁴

No entanto, a missão do museus está a mudar de: exposição conservação e educação para, através do marketing e atracção de visitantes, lugar de entretenimento e captação de fundos, veja-se a obra de Rentschler, Ruth, e Hede, Hanne-Marie, *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*:

"Museums have moved from a product to a marketing focus within the last ten years. This has entailed a painful reorientation of approaches to understanding visitors as 'customers'; new ways of fundraising and sponsorship as government funding decreases; and grappling with using the internet for marketing.

" A contemporary and relevant and global approach to museum marketing written by authors in Britain, Australia, the United States, and Asia " An approach

¹⁰² Rykner, Didier, *Le Louvre sans Vermeer*, (Setembro 2008) in http://www.latribunedelart.com/Musees/Musees_2008/Louvre_Vermeer_544.htm

¹⁰³ Zerzan, op cit

¹⁰⁴ Idem

that reflects the particular challenges museums of varying sizes face when seeking to market an experience to a diverse set of stakeholders: audience; funders; sponsors and government." A particular focus on museum marketing in the 'Information Age' and "Features a range of international case studies that demonstrate the museum experience and draw out the particular challenges that museums and galleries of varying sizes and types face in the global marketplace." ¹⁰⁵

¹⁰⁵ Rentschler, Ruth, e Hede, Hanne-Marie, *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*, Butterworth Heinemann, Oxford, UK, 2007.

B.4 Fora do “cubo branco”.

B.4.1. Circuitos alternativos:

Não se pode afirmar claramente que exista, na arte, um circuito verdadeiramente “alternativo” (à parte desta crença, talvez se possam situar algumas produções baseadas na Internet, embora, mesmo nestes casos, a visibilidade/legitimação tenha sido anteriormente negociada por outras vias). Há circuitos paralelos ao circuito da arte que funcionam da mesma forma e sob as mesmas premissas. Embora no espaço alternativo os aspectos formais da produção possam ser idênticos aos utilizados na *mainstream*, as diferenças habitualmente recaem sobre a especificidade das obras, produtos ou dos consumidores (por exemplo: graffiti, autocolantes, tatuagens, body art ...). É, no entanto, importante referir que estes meios alternativos, sem acesso directo à legitimação e/ou visibilidade consciente e apoiada, constituem uma fonte possível de “novos talentos”. A este meio recorrem dois tipos de curadoria: a que, estando previamente estabelecida, quer arriscar um pouco mais (quer por questões de procura de novidade, quer por questões de dar voz às minorias ou a posturas mais marginais do tipo “politicamente correcto”); a classe aspirante que, sem ter nada a perder, assim procura talentos fora da redoma de influência do circuito principal com o objectivo de obter o sucesso suficiente para garantir o acesso a esse mesmo circuito (por norma, após a entrada nesse mundo da arte, estes mesmos curadores tendem a arriscar menos e a colar-se a artistas já seguramente legitimados).

B.4.2. Arte no espaço público.

A análise da arte em contexto público seria, por si, tema mais do que suficiente para uma possível dissertação. Aqui não se pretende analisar o tema em profundidade nos seus múltiplos aspectos: sócio-cultural, político ou intervencionista. O objectivo é, antes, elaborar em traços muito gerais as tendências da arte produzida para o espaço público ao nível dos eixos da visibilidade e legitimação.

B.4.2.1. Arte no espaço público – Oficial.

Desde sempre que houve artistas convidados a produzir arte destinada ao espaço público, especialmente no que se refere às disciplinas de escultura e

arquitetura. Qualquer cidade contemporânea tem no seu programa de gestão urbanística preocupações relacionadas com o enobrecimento de determinados espaços que se querem icónicos. No momento actual, assistimos a este fenómeno numa escala sem precedentes. Umas obras mais consensuais outras mais polémicas, a verdade é que o espaço público se tornou – a par de outras formas, entenda-se – palco de legitimação regional e nacional. Também deve referir-se que o espaço público é também foro para esgrimir polémicas e incompreensões difíceis de digerir. Das polémicas, podemos dar exemplos paradigmáticos, o *Tilted Arc* (1989) de Richard Serra ou *House* (1993-4), um trabalho de grandes dimensões da artista Rachel Whiteread in East London.

B.4.2.2. Arte no espaço público – Clandestina.

*"Now I am not necessarily advocating that you do anything illegal or potentially life threatening. But there is something wonderfully sneaky about leaving some form of art in public places."*¹⁰⁶

Aqui o termo " arte clandestina", um pouco de acordo com o texto citado, aplica-se a uma arte espontânea – habitualmente de cariz discreto, na medida em que se entrelaça com o meio em que está inserida – que não foi comissionada por uma entidade ou autoridade, não no sentido de ilegal. Feita a advertência, pode classificar-se este tipo de arte em duas tipologias:

1º Se é produzida por um artista reconhecido é protegida, comercializada e institucionalizada. Exemplo disso são artistas como Keith Haring ou Banksy – ver figuras 9 e 21).

2º Se é produzida por um artista anónimo e de forma clandestinamente, não existe como expressão artística e é considerada apenas ruído.

¹⁰⁶Smith, Keri, How to be a guerrilla artist, in <http://www.kerismith.com/funstuff/guerilla.htm>



Figura 21

Existe um número crescente de actividades artísticas que se enquadram, grosso modo, nesta categoria, por exemplo: Led bombing, Sticker art, Graffiti, o movimento Yellow Arrow¹⁰⁷ (já em 35 países, nomeadamente em Portugal como se pode ver nas fotografias da Figura 24).

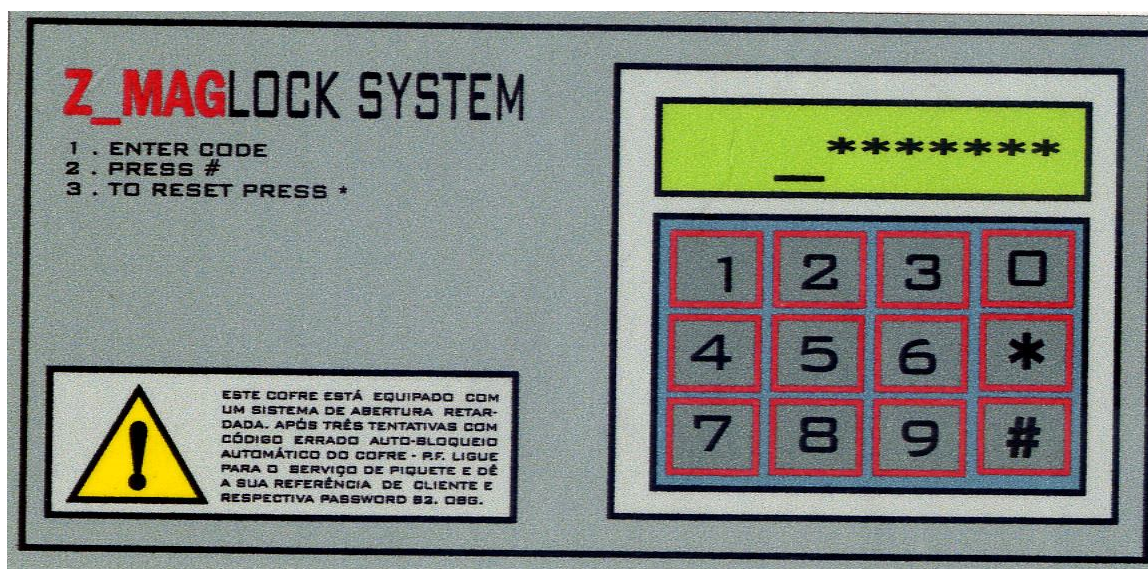


Figura 22

¹⁰⁷ Fotografias disponíveis em

<http://www.flickr.com/photos/yellowarrow/sets/72157604429107296/>



Figura 23



Figura 24

B.4.3. A Internet e a aldeia global

*"A more recent and fundamental challenge is internet art. From the mid-1990's onwards, artists started to use the Web to make works not merely reproducible but freely distributable. Such works can be copied perfectly from one machine to the next, and much of the code that makes them operate is open for viewing, copying and rewriting. If the Net culture of sharing data threatens even those industries that have embraced industrial production methods, how much worse it looks for art that has not. Ownership in such circumstances means little, particularly because the ethos of internet art tends to be more about dialogue than the production of finished works, let alone objects. Internet art does not challenge the production, ownership, and sale of art objects themselves, but it opens up a new realm in which artists produce immaterial works that can be viewed as art, and which can be free of dealers and the agendas of state institutions and corporations. The effect has been extraordinary [...]."*¹⁰⁸

Actualmente é perfeitamente comum que um artista produza, mostre e/ou comercialize o seu trabalho, de forma directa, portanto, sem recorrer ao típico circuito de partes intermediárias, conforme nos foi dado a ver, habitualmente via internet. O mundo virtual passou a real (era da imagem?) Baudrillard simulação vs simulacro. Eventualmente, a Arte Conceptual não tenha sido uma *avantgarde* totalmente fracassada, a Internet revigora o conceito não só de desmaterialização do objecto, como também introduz uma vaga chama de real democratização no processo. No entanto, é também claro que aqui não é possível falar-se de um verdadeiro "circuito" paralelo. Dado que as questões de visibilidade/legitimação "oficiais" se mantêm. Sem os recursos do circuito da arte, esta permanecerá como algo marginal. Naturalmente, o circuito que gere o "mainstream" exercerá a sua influência no sentido de retirar "valor" à produção que estiver fora do seu círculo de influência.

B.4.4. Artistas curadores

Com o surgimento dos denominados "*super curadores*", alguns artistas decidiram tornar-se também curadores – tendência acentuada durante a década de noventa, do século passado, e seguintes. Isto ocorre, nomeadamente, como forma de

oposição ao crescendo de importância assumido pela curadoria que nem sempre é devidamente justificado, João Fernandes oferece-nos pistas para o seu entendimento:

[...] “o **curator** ambiciona a autoria no processo de criação da exposição, numa relação em que não deixa de ser «**primus inter pares**» junto dos artistas que apresenta. Com a diferença de que auferem um **fee**, enquanto os artistas, quando afortunados, apenas recebem os custos de produção e das viagens que realizam.”¹⁰⁹

Através dos actuais dispositivos de comunicação o artista pode, com alguma facilidade, representar-se a si mesmo, promover a sua obra e as suas ideias sem ter que, necessariamente, as submeter ao apertado escrutínio do mundo da arte – ou melhor, do escrutínio da curadoria. Com efeito, os artistas que tentam operar dentro do sistema mas “fora” da alçada da curadoria acabam por constituir pouco mais do que meras curiosidades acidentais e pontuais. Ao longo do interminável rol de “novas roupagens do rei” estes artistas ou estão já num restrito clube de legitimadíssimos “príncipes” do reino da arte ou se diluem, irremediavelmente, no caldo amorfo e indistinto, da massa imensa constituída pelos aspirantes e rejeitados do sistema. Resumindo, esta prática é, pelas razões apontadas, pouco recompensadora ao nível da legitimação a longo prazo. Resta saber se esta legitimação a longo prazo ainda consta da agenda de muitos dos actuais intervenientes no processo...

E depois é também forçoso referir casos de curadores/criadores em que, de alguma forma, assistimos a uma certa perversão do acto criativo em si. A título de exemplo, vejamos o trabalho de Kosuth, *The Play of The Unmentionable*, de 1990, uma instalação levada a cabo no Brooklyn Museum. Dado que todas as obras se encontravam já no museu e Kosuth “apenas” as reorganizou, houve quem o acusasse de ser mais curador do que artista na medida em que ao reclamar a

¹⁰⁸ Stallabrass, op cit (p.86)

¹⁰⁹ João Fernandes, *Born to be famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...*, in **Bock, Jürgens** (Org. edit.), FROM WORK TO TEXT, Dialogues on Practise and Criticism in contemporary Art / DA OBRA AO TEXTO, Diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002, (p.156).

autoria da “obra” estaria a ser abusivo. Kosuth defendeu-se afirmando que, com efeito, cada uma das obras expostas seria por si uma palavra acrescentada à longa história da arte, ele ao organizar as “palavras” existentes em um novo parágrafo poderia, com toda a legitimidade, reclamar para si a autoria do “novo parágrafo”¹¹⁰. E, embora possamos estar legitimamente solidários com uma ou mesmo ambas as partes da argumentação não deixa, também, de ser relativamente claro que sobre esta questão paira uma dose de incerteza quanto à margem de manobra de tão difusos conceitos em que, inevitavelmente, é a semântica que acaba por triunfar.

¹¹⁰ Citado por Godfrey, op cit, (p. 407)

2ª Parte

C. (Pró)Criação...

Antes de começar...

Se quisermos falar de arte contemporânea temos que prestar atenção a pelo menos duas limitações. Uma de carácter pragmático, é difícil definir o que está a acontecer neste preciso momento, dado que trata de um processo dinâmico e constante mutação. Outra de carácter mais filosófico, na medida em que a arte contemporânea se furta ao âmbito das habituais ferramentas de análise – neste aspecto a estética será talvez a disciplina que se encontra mais na berlinda.

C.1. A mente do artista.

O que deve fazer um artista contemporâneo?

"What is Art? Art is the thrilling spark that beats death – that's all." ¹¹¹

O artista contemporâneo é, essencialmente, um manipulador de signos. Segundo Hal Foster¹¹², numa clara mudança de tónica, actividade do artista contemporâneo está mais centrada nesta manipulação de signos do que propriamente na produção de "objectos" e tem a seu cargo uma missão quase sacerdotal. Missão sacerdotal na medida em que, face à geral avalanche de imagens que nos inunda o quotidiano, determina ou submete a essa determinação um caso particular. O artista é um re-criador, um isolador de partículas às quais, em contexto, atribuiu um significado. Conceitos de genialidade, excelência técnica (*savoir faire*) ou mestria são esbatidos ou mesmo desprezados como fonte de importância na "classificação" de um determinado artista.

Um outro traço de contemporaneidade é a mudança do fulcro onde assenta a análise da obra. Duchamp, no seu tempo não foi considerado um "artista maior" e isto deve-se, em grande parte, ao facto de, na altura, ser "incatalogável" – escapava a todas as classes vigentes... pintura, escultura, fotografia; cubismo,

¹¹¹ Whiteley, Brett, Fonte: <http://www.dionarchibald.com/ArtQuotes/art.htm>

¹¹² Harrison, op cit (p. 1038)

futurismo, surrealismo, ... O criador passou a ocupar um lugar central na obra, ou porque esta é essencialmente autobiográfica (Tracey Emin, Félix Gonzalez-Torres, ...) ou chegando mesmo a ser a obra (Gilbert & George, Orlan, ...) ou porque a condição da individualidade é sobrevalorizada.¹¹³

*"O artista contemporâneo trabalha para o museu."*¹¹⁴

Leonardo da Vinci afirmou que a *"pintura é uma coisa mental"*. Expandindo o conceito poderá afirmar-se que toda a arte é, por princípio ou na sua génese, um acto mental. Conceber a arte desta forma, partindo da ideia de que a praxis do artista contemporâneo pós-conceptual consiste em, essencialmente, pensar, então o atelier primário é a sua mente. O produto do processo, cogitações à parte, constitui-se como efeito colateral. À visibilidade excessiva do nosso tempo sobreponho apenas uma leve poeira. Ao observador-participante caberá decidir como actuar ou não face a essa superfície intermédia. O horizonte da obra não me pertence. Na construção da obra não há um processo negocial nem qualquer outro tipo de constrição: a obra surge, clandestina, imbuída no tecido público ou privado, disfarçada, discreta, anónima. No seu estado de orfandade clama – silenciosamente – pela adopção e apropriação. A visibilidade restrita anuncia-se, assim, como parte de uma unicidade perdida. Esta equívoca unicidade gera a ilusória sensação do retorno à "aura" de Benjamim. Unicidade equívoca por não se saber se a peça é, efectivamente, única ou se faz parte de um corpo de trabalho mais vasto. A visibilidade da obra entra para a esfera da privacidade do observador que decidirá partilhá-la ou não, instado a oferecer-lhe um grau de paternidade circunstancial ou co-autoria por falta do autor propriamente dito.

*During a lecture by the prominent environmental artist Robert Irwin, he commented a bit cynically about the vagueness of the term 'art' that it 'has come to mean so many things that it doesn't mean anything any more'. But this didn't stop Irwin from offering his own definition. He proposed to describe art as 'a continuous examination of our perceptual awareness and a continuous expansion of our awareness of the world around us'*¹¹⁵.

¹¹³ Ver por exemplo Stallabrass, op cit

¹¹⁴ Rouge, op cit, (p.16)

¹¹⁵ Freeland, Cynthia, *Art Theory, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2007.

No intuito de dar resposta a esta "*continuous examination of our perceptual awareness and a continuous expansion of our awareness of the world around us*" o universo íntimo da prática criativa do autor, reveste-se de forma a associar a sua prática a, essencialmente, uma actividade multidisciplinar, cujo *media* varia de forma a adaptar-se dinamicamente à resolução das situações problemáticas que vão surgindo, privilegiando construções no reduto próximo dos denominados *new media* mas sem cair no "deslumbramento" contemporâneo pela tecnologia – artes gráficas em contexto, vídeo e fotografia digital, livro de artista, *arte em contexto urbano*, *Landscape art*, e "objecto alterado" (apropriação por re-condicionamento de objectos do quotidiano ou reconhecimento nestes de mensagens subliminares cuja emergência necessita clarificação – não se trata tanto de *trazer à luz* mas, mais do que isso, de redefinir a noção da própria *luz*).

Numa perspectiva mais filosófica, definir/colocar a arte – no *corpus* da obra, ou tão somente na génese, ao nível da *ideia* (presença conceptual) – como intervenção e (re)criação, alicerçada na charneira entre uma "moral" pessoal – mais social – e o exercício estético de carácter mais intelectualizado (cultural, académico, linguagens criativas). A pureza intelectual conjuga-se, dilui-se, para dar lugar à *mensagem*. O fruidor, neste caso, é normalmente involuntário e vê-se, inesperadamente, confrontado com um *novo* problema que decide, ou não, resolver. A arte evade-se das galerias e museus e invade, gradualmente, e de forma quase clandestina, os espaços do existenciário do ser humano "*comum*" – uma espécie de "arte ao domicílio", que pode surgir a qualquer instante e em qualquer lugar, aliada a uma forte, conquanto educada, componente de "*do it yourself*". A obra ou conceito de obra tem por objectivo primevo aturdir, confundir ou, pelo contrário seduzir o fruidor que, assim se vê *forçado* a reflectir sobre o seu projecto de construção pessoal como ser individual e como ser imerso num contexto.

Para o autor, a prática da actividade artística acaba por assumir uma dupla valência, ao constituir por um lado, uma tentativa provisória de transcendência – questões de pendor mais filosófico – e, por outro, simultaneamente constituir para o autor e para os outro um exercício de precisão – questões de pendor mais

técnico. Suponho que seja precisamente essa falta de precisão que leva o autor a descrever de grande parte do fluxo produzido à luz de um certo paradigma pós-modernista apressado em glorificar o acaso o provisório e o erro.

C.2. A arte como profissão. O artista como consultor/especialista?

*"There should be artist-consultants in every major industry in America."*¹¹⁶

*Torna-se necessário proceder à demolição do mito do artista-deus (...) É preciso que o artista (...) se torne um homem activo entre os outros homens (...) e que, sem abandonar o seu sentido estético (...) responda com humildade e competência às exigências que possam ser-lhe feitas pelos outros."*¹¹⁷

Com efeito o artista contemporâneo, liberto da necessidade imperativa de produzir "objectos" como única forma de se apresentar como *artista*, poderia ou deveria exercer a sua função social da mesma forma que qualquer outro técnico especializado. Sem, assim, ter que depender da venda do "objecto" físico da sua produção. O artista é uma mente especializada, dotada de competências técnicas aplicáveis a inúmeras situações e instituições (não de carácter exclusivamente artístico). Num diferente patamar social o artista poderá, conforme já foi enunciado por vários artistas, viver não da produção/comércio de "objectos" mas num outro nível, a consultadoria e os direitos de autor. A arte não tem que se assumir exclusivamente como um produto, pode ser um conceito, um serviço. Aqui sim, vislumbra-se a possibilidade séria de uma real "desmaterialização" da arte. Nestas condições, galerias e instituições só conseguiriam absorver o binómio arte-artista se, profundamente reconfigurados, se convertessem em agências de representação (como acontece no desporto ou o cinema) ou simplesmente, entidades empregadoras de artistas-consultores (extrapolando sem, contudo, de modo algum, excluir a função de produção). No entanto, a forma mais directa de o fazer seria que houvesse artistas em todas as áreas, quer públicas (museus, câmaras municipais, hospitais, bibliotecas, teatros, jardins, ...), quer privadas (empresas ligadas às artes como galerias, editoras, livrarias; empresas de carácter geral que encontrem na experiência pluridisciplinar do artista uma mais valia concreta).

"It has been shown many times that more money or a greater audience guarantee nothing. Wide or narrow, the condition in which art is made is

¹¹⁶ Smithson, Robert, 1972, citado por Harrison, op cit e Godfrey, op cit.

¹¹⁷ Munari, Bruno, *A arte como ofício*, Ed. Presença, Lisboa, 1982, (p.17).

much more important. There is a limit to the use of art and art doesn't tolerate frivolity and abuse."

"For a century there has been no counterforce to power and commerce, nothing to say that the existence of the individual and of the world, their relationship, that between individuals, and activities which signify these, such as art, are not a matter of business and are not to be bought and sold."

"Art of high quality should be part of the opposition to commerce but art is close to being forced underground by it [...]"

"For a century there have usually been two versions of each art, one real but poor and underground, and one fake, although rich and conspicuous. The later ingests the former as needed."

*"Art is intrinsically a matter of quality."*¹¹⁸

Como se poderá concluir, quer dos capítulos anteriores, quer do presente texto de Donald Judd, a arte precisa de emancipar-se de um hibridismo antagónico, subjugado à função quase exclusiva de produção de "objectos" de luxo. Objectos estes que, após a sua entrada no sistema comercial ou cultural, deixam de pertencer ao artista e assumem um papel num ciclo especulativo à escala global. Mas a arte não tem que servir exclusivamente para este propósito. O artista consultor não é uma ideia nova. Aliás, é uma postura que, ainda que sob diferentes premissas, subjaz desde o conceito da Bauhaus. A questão é, então, porque é que tendo esta ideia germinado há mais de quarenta anos, não encontrou ainda terreno fértil onde possa, finalmente, germinar e dar fruto. Um dos mais notáveis exemplos deste tipo de prática artística é-nos dado pelo colectivo canadiano *N.E. Thing & Co.* – Iain e Ingrid Baxter – que, no final da década de sessenta do último século, se apresentou sob a forma jurídica de empresa, com a seguinte agenda de objectivos:

(i) To produce sensitivity information;

(ii) To provide a consultation and evaluation service with respect to things;

¹¹⁸ Donald, Judd in Harrison, op cit, (p. 1139-43)

*(iii) To produce, manufacture, import, export, sell, and otherwise deal in things of all kinds*¹¹⁹.

Isto porque para Iain e Ingrid Baxter:

*"the artist was not a privileged member of society , but one who was more sensitized to perceive the world in terms of its visual relationships"*¹²⁰ [...]

Esta visão do artista terá, certamente, a médio prazo potencial para alargar o horizonte das capacidades criativas do artista visual. A arte é um campo em mudança constante e urge que os estabelecimentos que ministram a sua formação inicial se demarquem dos propósitos de exclusividade subjugados ao actual circuito artístico, de cariz fortemente globalizado e mercantil, não num sentido de alteração de rumo mas, antes, como um rumo paralelo possível. Trace-se, ainda que com as devidas reservas, um paralelo com a actual crise financeira que afecta todo o globo. Sistema este de onde emergem muitos dos mecanismos especulativos que, para o bem ou para o mal, regem os mais elevados destinos da arte contemporânea.

¹¹⁹ Knight, Derek, N.E. Thing & Co.: The Ubiquitous Concept, Oakville, Oakville Galleries, 1995, (p.5-29 e 49-51) in http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/texte_02.html (Outubro 2008)

¹²⁰ Idem

C.3. Livros de artista

*"There is something universal and comforting in the experience of handling a book. The familiarity of its component parts, the weight, scent and feel of it in your hands, together with memories of childhood reading, give the book a sense of belonging in our personal environment. When we open a volume we know that at the very least we are about to discover something, for a book is a vessel for carrying information, entertainment – or the innermost secrets of our minds."*¹²¹

O livro de artista é uma forma contemporânea de criação artística. Os avanços da tecnologia permitem ao artista auto editar as suas obras com um leque de acabamentos e possibilidades impensáveis há apenas uma década atrás. O livro de artista "combate" com eficácia a crescente "virtualidade" da produção artística contemporânea, apresentando um produto que é a súpula de vários conceitos: restaura a noção benjaminiana de "aura", é portadora de uma intimidade e proximidade inexistentes nos outros tipos de média (manuseável, portátil, ...) – o museu (cubo branco, neutral e clínico). O livro de artista é uma forma de arte "maior" mas que, no entanto, não foi e não é reconhecida como tal, pelos principais intervenientes no circuito da arte. Com efeito, tem sido, normalmente, relegada para um plano secundário, como um subproduto, um produto acessório ou complementar. Com efeito, os livros de artista que mereceram mais alguma atenção institucional ou do mercado foram produzidos por artistas com créditos firmados em outras áreas (Antin, Baldessari, Broodthaers, Buren, Duchamp, Lewitt, Nauman, Piper, Rosler, Rusha, Weiner, Wharol,).

Finalmente, o livro de artista assume um carácter íntimo, particular – quer ao nível da fruição, quer ao nível da sua itinerância. Será este ambiente de intimidade que pré configura a um nível mais formal a fuga ao "cubo branco" porque não só lhe pode escapar como, conscientemente, se apropriar ou mimetizar os seus mecanismos. Afinal o que é um livro de artista? Uma boa definição é-nos dada por Lucy Lippard:

"Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book

¹²¹ Ward, Jonathan, *This is not a book*, Revista EYE nº27, Spring 1998 (p. 48)

is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself."¹²²

O livro de artista, tal como o conhecemos hoje, surgiu na década de 60 do século XX. Numa perspectiva de carácter mais histórico pode recuar-se até William Blake

Já nos anos 30 do século XX podem considerar-se paradigmáticas do estatuto de livro de artista duas obras de Duchamp: *The Green Box* e *Boite em Valise*. Foi também um caminho trilhado por vários poetas concretos, nos anos 50 e 60 e uma estratégia adoptada pelo grupo FLUXUS. No entanto, segundo Timothy Shipe e Harlan Sifford, foi durante os anos 60 do século passado que o livro de artista assumiu a forma que hoje conhecemos, desenvolvida "*largely as a means of creating an art form that would be independent of the gallery system.*"¹²³ De facto, o livro constitui um suporte de produção pouco dispendiosa e que pode ser distribuído por uma audiência muito mais alargada do que as formas artísticas convencionais. E, assim, "*They were conceived as a democratic, non-elitist art form; some artists dreamed of seeing their book works sold in supermarkets alongside the tabloids.*"¹²⁴ Destas premissas são claro exemplo os trabalhos de Edward Rusha, pequenos e despretenciosos volumes de aspecto genérico subordinados a uma ideia chave: *Twentysix Gasoline Stations* (1962), *Various Small Fires* (1964), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) e outros. O livro de artista também esteve presente no alvorecer de uma série de práticas artísticas subordinadas à diferença e a uma nova forma de estar no mundo, após a "derrocada" das grandes narrativas. Envolvendo pontos de vista onde se dava voz a tendências políticas, de crítica institucional e social, do feminismo, das minorias ráticas e de grupos com diferente orientação sexual. E, consequência directa do seu baixo custo de produção, supunha-se que o livro de artista também pudesse constituir um ataque às estruturas economicistas do mundo da arte. Tal não veio a suceder,

¹²² Lippard, Lucy, "*The Artist's Book Goes Public.*" in Lyons, Joan (editora), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Visual Studies Workshop, Rochester, N.Y., E.U.A., 1985, (p.45-48).

¹²³ Shipe, Timothy and Harlan Sifford, *Artists' Books in the University Libraries*, *Books at Iowa* 54 (April 1991) in <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/sifford.htm> (Agosto de 2008).

essencialmente por dois motivos: primeiro, porque o mercado artístico nunca valorizou realmente este suporte e, segundo, porque a produção permaneceu no seio de um público restrito e especializado. Lucy Lippard, respeitada crítica de arte – e membro fundador da famosa e ainda importante instituição promotora do livro de artista, a Printed Matter – mostrou-se, inicialmente, confiante de que o livro de artista se converteria num meio democrático de propagação da arte, vendido em qualquer esquina, afirmou mais tarde: "*Boy, we were wrong.*"¹²⁵ É claro que este aparente insucesso do livro de artista no mundo da arte pode explicar-se por duas razões aparentemente lógicas:

*One explanation is that they are called "books," and libraries are supposed to collect books. A second explanation is that, in many cases, these works are not of sufficient monetary value to be prestigious additions to a museum's collection, even when they are one-of-a-kind artifacts.*¹²⁶

E, embora, os museus e outras instituições tenham vindo a alterar a sua postura face a esta prática artística – quer pelo reconhecimento, quer pela valoração financeira, a Tate Modern adquiriu, já no presente século, uma das *The Green Box* de Duchamp – a verdade é que depara com uma série de problemas de ordem prática:

*"The chief problem in keeping artists' books in a museum is that displaying the works statically, in glass cases, undercuts the very intention of the medium. The artist's book is meant to be handled, read, seen in its entirety either in sequence or at random. To display a few pages of an artist's book is like looking at a few stills from a movie -- it cannot give a real sense, of the work as a whole. The museum setting defeats the artists' dream of a democratic art form that could be seen by anyone, freed from the walls of museums of fine art."*¹²⁷

O que à partida não poderá negar-se é que o livro de artista atravessa uma fase de grande vitalidade – quer ao nível da diversidade, quer ao nível do volume de

¹²⁴ Idem

¹²⁵ Lucy Lippard citada por Lorenz, Angela, *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, in <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm#> (Outubro de 2008)

¹²⁶ Shipe, op cit

¹²⁷ Idem

produção – e que constitui, a par de muitas outras, uma forma legítima de criação artística contemporânea. Certamente menos valorizado mas, definitivamente não de menos valor. Um breve olhar pela bibliografia de Johanna Drucker, Lucy Lippard ou Cornelia Lauf é prova da vitalidade deste média que se constitui um vastíssimo acervo cujo valor é inegável quer ao nível da pluralidade de abordagens, quer ao nível da qualidade dos projectos. De referir também que têm vindo a surgir certames em que o livro de artista é protagonista: a London Artists Book Fair, a Editions/Artists Book Fair [E|AB Fair, Nova Iorque] ou a feira anual organizada pela prestigiada Printed Matter. Em Inglaterra esta tendência tem aumentado e disso é prova este ano a 3ª feira de Manchester e a 1ª Glasgow International Artists Bookfair (ambas com um largo número de participantes).

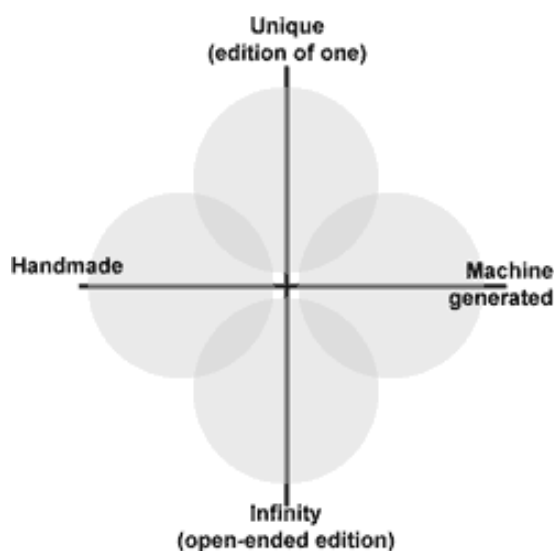


Figura 25

Para melhor entendermos a variedade e tipologia que envolvem a produção de livros de artista socorremo-nos de um esquema – apresentado por Ângela Lorenz – cuja dinâmica permite múltiplas possibilidades (Figura 25). Variando, num eixo vertical, a quantidade de exemplares produzida e, num eixo horizontal, a forma como o livro é produzido (manual ou mecanicamente).

Com o intuito de comunicar uma ideia específica e por mais paradoxal que possa parecer, o artista pode produzir de forma mecânica um único exemplar ou produzir uma manualmente uma série de elevado número de exemplares.

E porquê? Usando as palavras de Lorenz,

*"Because an artist's book is a tool used to explore and communicate ideas in a very individual way, and there are endless means to these ends, often eccentric or controversial ones."*¹²⁸

De referir ainda que, no quadro de diversidade da produção contemporânea, talvez não faça sentido que o livro de artista continue a ser visto como uma categoria à parte. Lembre-se que, ainda não há muito tempo, a fotografia e a gravura lutavam por um estatuto de legitimidade e emancipação, no seio das belas artes, face a outras práticas artísticas estabelecidas.

Em que aspectos é que o livro de artista difere das outras práticas artísticas? São normalmente fáceis de transportar – portáteis – e destinados a, como qualquer outro tipo de livro, ser manuseados de acordo com leque de opções que vão uma sequência específica “tradicional” até formas de consulta deliberadamente aleatórias. Este manusear é, conforme já foi dito, gerador de sensações de familiaridade e intimidade. E, tal como muitas outras obras contemporâneas, não pode ser “apreendido” de uma só vez. Tal como uma instalação ou projecto multimédia, o livro de artista pode apresentar uma combinação processual de grande complexidade ou uma simplicidade que desarma à partida o fruidor mais desatento. O leque de técnicas – isoladas ou em múltiplas associações – pode incluir texto, desenho, pintura, fotografia, gravura, colagem, corte, dobragens, hologramas, transparências – um só exemplar pode encerrar em si mesmo uma miríade de abordagens/concepções .

Mas ironicamente e apesar da maior ou menor riqueza processual ou material *“the final confection, which may include a portfolio of prints, paintings or photographs, might sell for less than a single, unbound image of artwork.”*¹²⁹ Porquê? Em parte porque são difíceis de expor, quer a nível institucional quer a nível do colecionador de arte. Algo que é difícil de expor é algo que não constitui *per si* símbolo de poder/ostentação. E, também parcialmente, porque o mercado de arte considera o livro de artista um subproduto – uma espécie de efeito secundário do trabalho resultante da produção maior de, em especial,

¹²⁸ Lorenz, Angela, *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, in <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm#> (Outubro de 2008)

¹²⁹ Lorenz, op cit

artistas já legitimados em outras áreas. Neste ponto deve ressaltar-se que se por um lado é verdade que muitos livros de artista são adquiridos porque o autor é um artista já creditado no mundo da arte, por outro lado é também verdade que uma quantidade significativa de livros de artista é adquirido pelos argumentos intrínsecos da obra. Em relação a este segundo aspecto é possível inferir-se que, sob este ângulo, o livro de artista é um meio mais democratizado e cuja acessibilidade é mais evidente (quer a nível financeiro, quer a nível de acesso dado que os locais onde são vendidos - livrarias, feiras, Internet, ...- são, geralmente, menos "constrangedores" ou "elitistas" do que o tradicional circuito de galerias).

Também é preciso referir que uma das contingências do livro de artista é ser precisamente isso: um livro. E esta questão aparentemente simples está longe de ser simplista pois levanta várias outras: quem deve colecioná-los, os museus ou as bibliotecas? Qual destas instituições estará melhor preparada para os expor ou dar visibilidade? Será de supor que a breve trecho e num quadro de mudança em marcha dos conceitos quer de museu, quer de biblioteca, estes se fundam numa instituição híbrida com capacidade para lidar com o livro de artista sem dar azo a polémicas ou picardias sob questões de tutela sobre a matéria. A artista Ângela Lorenz, mais uma vez sintetiza estas preocupações de forma clara:

"Curators of museums in the U.S. and abroad have become upset that art librarians are spending money on artist's books, instead of solely on research books. Some are incensed that librarians function as curators; some resent that their own departments have no budget to collect art, so why should the library be able to? These complaints result at times in a mandate prohibiting the further purchase of artist's books.

Some institutions are permitted to purchase artist's books, but only collect books made by artists already represented in their collections of painting, sculpture or contemporary art. This reflects an often-stated bias that only artist's books made by artists established in other disciplines are worthy of attention. Perhaps this indicates that those of us who focus on artist's books should shun the title "book artist", and call ourselves photographers or painters."

*The awareness of artist's books is surely increasing, judging from the astounding number of courses, even university degrees, offered in the book arts around the world*¹³⁰.

Embora isto constitua uma verdade factual tal é especialmente verdade para a realidade do outro lado do Atlântico. Com efeito este crescendo da importância do livro de artista como *medium per se* é um fenómeno muito próprio de países como os Estados Unidos da América e Brasil. Em Portugal a sua produção e visibilidade são algo que nunca ultrapassou a fase incipiente e que só muito pontualmente se tornou relevante.

No entanto, urge inverter este estado de coisas e relançar o livro de artista, submetendo-o ao escrutínio do actual momento da arte contemporânea. Quer no sentido de suprir um défice claro ao nível da democratização da arte, quer porque, ao longo de mais de um século, se tem vindo a provar que:

*The artist's book has been an extraordinary instrument from the fascinating moment in which art decided to step beyond its traditional areas and practice alternative means, suggested by different areas of research. Among thee, the field of written communication could not be absent, with its principal instrument, the book. Through it, the visual arts have tried to escape oppressive structural limits that have always condemned art to be a manifestation of space, according to Lessing's famous definition. Where the arts of the word make use of time, they may depend on sequence and series, and subsequently on the systematic collection of facts and the grouping of elements placed one after another. A painting, instead, is forced to exhibit every resource simultaneously: everything is evident immediately. Another aspect, not so much regarding writing in general but specific to the printed word, relegated to the book: the miniaturization, the reduced format, which consents the use of materials in advantageous ways. Books, given their small format, are more easily preserved and transported than paintings, not to mention sculptures. And finally, printed works have the precious gift of being reproduced, allowing for a reduction in cost.*¹³¹

¹³⁰ Lorenz, op cit

¹³¹ Barilli, Renato, THE WORLD "SUB SPECIE LIBRI", Bologna, Italy, April 1994

(Translated from Italian by Angela Lorenz with the assistance of Donatella Franchi)
in <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/barilli.htm> (21/04/2008)

C.4. Criação de um “Livro de Artista”

“I have been making books-as-art since I was an undergraduate in art school. I find the book form endlessly fascinating: its strengths in telling stories and disseminating knowledge seem so rich with possibility. My recent work combines photography, writing, printing, and design to explore history, narrative, and place.

I am fascinated by the way a reader interacts with a book. A book (or at least the book I am interested in making) is portable, creates its own context, has an intimate relationship with its reader, and exists in multiple. The reader becomes immersed in the book, an act of wilful self-hypnosis that is unique in art. The reader experiences this immersion in the book over time, allowing for complex, layered meanings to accrue. I am very interested in the development of an idea over time, from the accumulation of small details, hints, tiny nuances, broad gestures, and overwhelming contrasts. Every part of a book presents interesting possibilities for expression, discovery, and meaning.”¹³²

Paul Wood afirma, em relação ao movimento *Fluxus*, “Actuar como *homo ludens* constitui uma resposta justa à regimentação e facetas pomposas da principal corrente da cultura do pós-guerra.” Mais à frente refere que “Em parte da *Arte Conceptual original* considerada provocadora, podem detectar-se ténues vestígios dessa placidez do budismo Zen aliados a um humor burlesco [...]” A arte conceptual é na sua essência é composta por uma componente de entretenimento, como afirma Ed Rusha, mas não se trata de um entretenimento humorístico ou frívolo. Trata-se de um entretenimento íntimo e pessoal, ao nível filosófico – numa versão auto sofisticada ou, esticando um pouco o conceito, constituição de um horizonte de hedonismo social moderado possível – e até transcendental. A obra de Weiner (de 1962) “*an object tossed from one country to another*” é um claro exemplo de ironia inesperada, que sem necessidade imperiosa de execução, faz despertar um sorriso espontâneo em quem se predispõe a imaginar ou praticar tal acção.¹³³

¹³² Clifton Meador citado in <http://stores.lulu.com/cliftonmeador> ou <http://www.vampandtramp.com/finepress/m/clifton-meador.html>

¹³³ Ver http://greg.org/archive/2007/12/26/an_object_tossed_back_and_forth_from_one_country_to_another.html

C.5. Orientação do processo

Um livro de artista pode constituir-se um campo de batalha contra uma *mainstream* instituída e construída à imagem de um sistema capitalista que, por estes dias se apresenta em risco de colapso. A arte deverá ser entendida de uma forma mais abrangente. A visibilidade e a legitimação das práticas artísticas devem forjar-se nos bancos da escola e não nas bolsas de valores. É certo que esta visão *naïf* não deve ser entendida literalmente. Como professor especializado no ensino artístico, promovo o gosto pelas artes, quer ao nível da produção, quer ao nível da fruição. O actual estado de coisas é paradoxal. Há, na tarefa, factos difíceis de explicar, de contrapor. Por um lado abrem-se para todos, de par em par, as portas do mundo da arte, por outro, esse abrir de portas é acompanhado por uma crescente e fortemente dissonante hermética discursiva. Perante o *busílis* deste *nó Górdio* à prova de espada, afirma-se depois, avulsamente, que o povo não está preparado para entender a arte contemporânea. Ora aqui somos chegados a uma encruzilhada processual: ou optamos pela questão de o povo entender a arte porque não foi fornecido o leque de ferramentas analíticas para o poderem fazer ou a arte deixou de poder ser entendida como apelativa de um "sentimento universal", quer ao nível da produção, quer ao nível da exibição. É quase impositivo que independentemente do caminho a tomar a arte não pode querer para si a acumulação implícita no imponderável binómio oligarquia-democracia que vai, com maior ou menor peso, sendo a prática actual.

Eis um exemplo das dificuldades do processo de democratizar a arte...:

Hickey's well-honed rhetoric is used to bolster the notion that 'democracy' is embodied in market mechanisms, so that the laws of supply and demand set the hierarchy of prices which really does reflect what people want from art. This view is loosely associated with the standard line of liberal thinking that says that you cannot have democracy without the market. It is another matter, though, to say that the market can act as a substitute for democracy. If that is a doubtful claim even when applied to free markets, when applied to the art market – which, as we have seen, is highly archaic, controlled, and restricted – it is foolish.

For this view to appear remotely plausible, Hickey has to believe that cultural distinction does not matter, that to look at art requires no special

skill or education, and that entry into the art world is a purely voluntary matter (if you want in, you are in). It is a touchingly idealist view for an art-world insider to hold, apparently innocent of the workings of social distinction, money, and power.

Hickey would have us believe that

everyone in this culture understands the freedom and permission of art's mandate. To put it simply: Art ain't rocket science, and beyond a proclivity to respond and permission to do so, there are no prerequisites for looking at it.

There are elements of truth in this: the arts as a profession is not defended against outsiders in the way medicine, law, or engineering are; appreciating art is definitely not rocket science, and people can understand something about it just from being exposed to the general run of commercial culture. However, the single biggest determinant of gallery-going is education (as we have seen), and this is partly because art at all levels (from academic to commercial) defines itself against mass culture. In doing so, it regularly uses complex references to art history that require specialist knowledge of its viewers. Hickey himself, far from being an ordinary Joe, spent years doing a PhD, thus leaping over the most forbidding barrier to access.¹³⁴

Um livro de artista sob a forma de um "diário de bordo", por definição, oferece *"a glimpse into the ongoing thought processes, jottings, projects in progress of an individual."*¹³⁵ Pode afirmar-se que o livro de artista será uma forma de exteriorizar a mente do artista sob a forma de atelier itinerante (fácil de manusear) dotado de uma proximidade inequívoca à origem que lhe dá forma. Porquê fazer um livro de artista, essencialmente porque constitui uma forma privilegiada de mostrar e, simultaneamente, desconstruir um leque abrangente de clichés que, no entendimento do autor, têm enfraquecido uma postura teórica e programática bem definida em favor de demonstrações de carácter eminentemente mais mediáticas ou efémero que, quer por questões de funcionamento de mercado, quer por questões de evolução de paradigma, muito provavelmente, verão a sua perenidade e verticalidade intelectual comprometida a curto ou médio prazo. Uma outra razão prende-se com a necessidade que o autor sente em reintroduzir uma dimensão háptica e cinestésica que tem vindo a ser alienada das práticas contemporâneas. Ora porque procedem de uma crescente tendência para a virtualização ora porque as instituições – quer por razões de conservação, quer

¹³⁴ Stallabrass, op cit, (p.115-6)

por questões mais mundanas (seguros, valor de mercado, ...) – tornam a obra claramente mais inacessível à fruição. Os museus estão cheios de linhas no chão e/ou barreiras que demarcam bem a fronteira entre o espectador e a *fisicalidade* da obra.

O livro de artista é uma ferramenta abrangente que, de forma fluida, absorve uma pluralidade de linguagens – quer sob a forma de registo, quer sob a forma obra *per se*. O livro de artista foi a forma expressão escolhida quer pela sua elasticidade quer por constituir a súpula de um vasto leque de média – pode aglutinar em si e por si o discurso, desenho, pintura, escultura, fotografia, design gráfico, como afirma Johanna Drucker.¹³⁶

Em resumo, de certa forma, o livro é um formato que é, por definição, democrático especialmente ao nível da sua reprodutibilidade. E, por isso, pode constituir um modo de “tornear” a lógica do actual mercado da arte que, pelas razões próprias e necessárias ao seu funcionamento nos moldes actuais, é um lugar onde:

“Artists and dealers even artificially constrain the production of works made in reproducible media, with limited-edition books, photographs, videos or CD’s. This small world – which when seen from the inside appears autonomous, a micro-economy governed by the actions of a few important collectors, dealers, critics and curators – produces art’s freedom from the market for mass culture.”¹³⁷

O que ao fim de algum tempo resulta num afastamento de um programa intrínseco ao artista e à sua prática e passa a constituir:

“So the tireless shuffling and combining of tokens in contemporary art in its quest for novelty and provocations (to take some recent examples, sharks in vitrines, paint and dung, boats and modernist sculpture, oval billiard tables) closely reflect the arresting combinations of elements in advertising, and the two feed off each other incessantly. As in the parade of products in mass culture, forms and signs are mixed and matched, as if every of culture was an exchangeable token, as tradable as a dollar.”¹³⁸

¹³⁵ Drucker, op cit p. 102

¹³⁶ Drucker, op cit p.70 e 5-6

¹³⁷ Stallabrass, op cit, p.2

¹³⁸ Idem, p.5

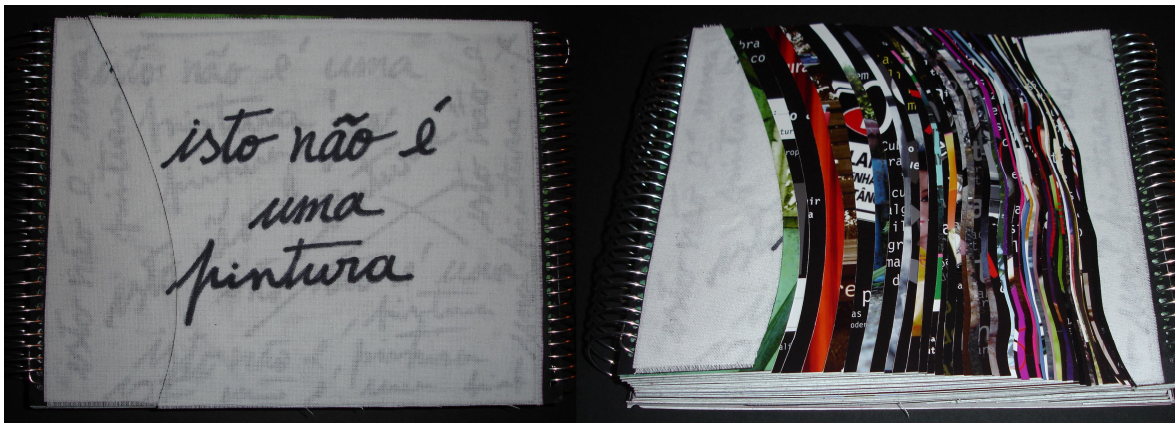


Figura 26

Com o livro de artista *"Isto não é uma pintura"* tentei dar corpo não só às diversas preocupações expressadas ao longo do presente texto como também desconstruir um conjunto de clichés a elas associadas. O livro é aqui revisto reflexivamente desde a forma como se apresenta até à possibilidade de poder ser manuseado de modo a obter um número de combinações muito elevado. O facto de poder ser exposto como uma pintura ou gravura dão-lhe a possibilidade de ser mais visível do que o livro comum – a exposição do livro de artista foi sempre uma questão mal resolvida. É também uma obra híbrida na medida em que não é nem um produto inteiramente "artesanal" nem um produto inteiramente "reproduzido" ou "reproduzível". É também, em muitos aspectos, uma obra "falhada" não no sentido de "sem êxito" mas no mesmo sentido em que a primeira vaga de artistas conceptuais foi uma vanguarda falhada. Esta obra teve muitas formas e foi acumulando as ideias de dois anos de trabalho. Algumas dessas ideias são, como é perfeitamente visível, incompatíveis. Mas, por força de as condensar sob o manto aglutinador do projecto inicial assim teve que ser. Será de supor que, a breve trecho, este livro possa constituir a génese produtiva – ora por via manual, ora por processos mecânicos de reprodução – de um conjunto de diferentes livros, cada um obedecendo a uma só ideia central, mostrando assim a coerência que na presente obra parece faltar.



Figura 27

Pretendeu-se no presente trabalho extrapolar a sua evidente dimensão visual e promover aspectos hápticos e uma interactividade moderada e voluntária por parte do “utilizador” do livro. Basicamente é, passe o paradoxo, um pequeno livro de orações meditativas em estilo Zen. Apela à consciência factual da existência corpórea finita – ao bom estilo de Albert Camus – e simultaneamente lança, para camadas sub epidérmicas, inocentes flocos filosóficos cujo teatro de operações é o das coincidências pré-preparadas e cujo desenlace parece há muito delineado por forças superiores ocultas que, ora velam por nós, ora nos puxam o tapete e nos recordam cruamente as fragilidades da vida humana.

Uma preocupação paralela foi a de incluir uma dose q.b. de dois aspectos algo menosprezados aquando das primeiras práticas artísticas conceptuais: a noção do *ludus* e o recurso ao humor/ironia. Se, por um lado, estas práticas sempre estiveram ao serviço da arte, por outro tal tem também sido visto como um subproduto filho de um deus menor. Aqui tais argumentos são primeiramente trazidos à superfície para que constituam pontos de partida de uma reflexão urgente sobre o estado da arte e dos princípios que a regem.

Uma outra inquietação a que se tentou dar corpo foi a dimensão escultórica que um livro poderá assumir. Nesse âmbito, pese embora alguns sacrifícios ao nível da funcionalidade e da estética do objecto, o percurso exploratório da tridimensionalidade foi, em minha opinião, conseguido.

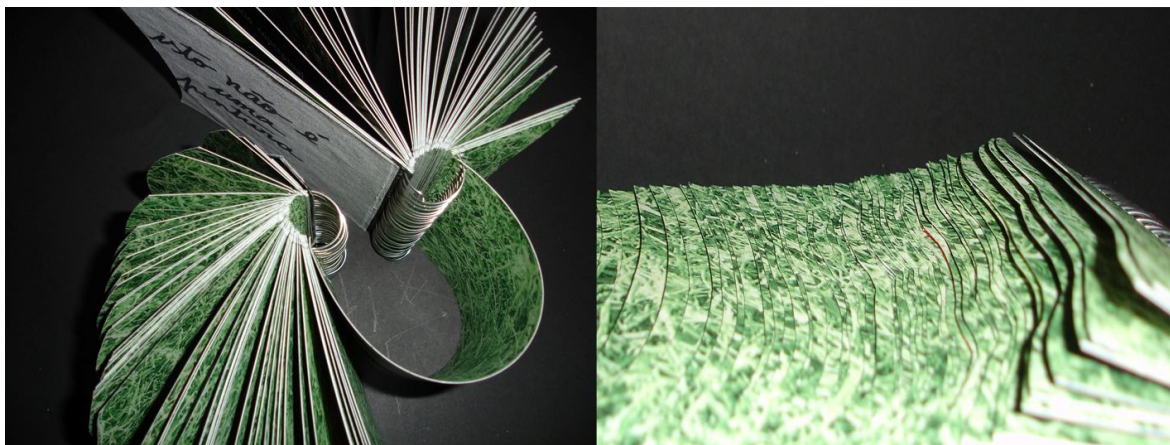


Figura 28

Apesar de um ou outro problema técnico ou de dificuldade em dar forma à ideia creio que o objectivo inicial – Orientar o autor, que tendo abandonado a pintura, busca um novo rumo que o conduza a um campo de criação contemporânea, cuja relevância possa constituir base programática para um corpo de trabalho ao nível da produção artística – foi atingido. O livro de artista e a sua distribuição são um campo com um ainda vasto potencial de progressão e exploração, quer na direcção da produção artística contemporânea propriamente dita, quer na direcção das necessidades de expressão do autor que após o abandono da pintura buscava novo redil criativo.



Figura 29

Conclusões

"Alguém está sentado na sombra hoje porque alguém plantou uma árvore há muito tempo."

Warren Buffett

Considerando o artigo de Kosuth, *"Art after philosophy"* (in Harrison), à luz da produção artística contemporânea, fortemente influenciada pelos ditames do marketing, da moda e dos efeitos ritualizados da pirotecnia *multi* e *inter* média (era da imagem configuradora do real), pode afirmar-se que o sentido seguido pela arte tem sido precisamente o oposto. Com efeito pode dizer-se que nunca a arte viveu um período em que a subjectividade é, simultaneamente, alicerce e roupagem. Navegando nesta subjectividade somos levados a atracar nos bem conhecidos portos da estética. Só a estética pode socorrer um largo espectro da produção contemporânea. Afirmar-se, nesta primeira década do séc. XXI que "não há arte sem filosofia" supõe-se, com as devidas ressalvas, mais exacto do que afirmar o contrário.



Figura 30 e 31

Afirmar que a famosas frases em néon de Joseph Kosuth ou Bruce Nauman, ou as fotografias relacionadas com a série dos gases inertes de Robert Barry, não tiveram no seu processo de construção/concepção qualquer preocupação estética é pouco credível. Paradoxalmente muita da arte contemporânea carece da apresentação de um programa teórico, cada vez mais elaborado e enredado em pressupostos perfeitamente modernistas, embora vazios de sentido face ao novo

contexto, na medida em que a génese produtiva está dissociada do discurso avaliador.

O artista não é a obra acabada ou um produto final ou algo que se leva para casa. Ora se o artista apenas se pode apreender por si e em si mesma como organismo vivo complexo, pouco sentido fará resumir o artista a produtor de coisas. O artista é a coisa e muda em reacção às alterações do meio em que habita. Exigir ao artista que seja coerente ou pior, repetitivo, é pedir-lhe estagnação para bem das leis de mercado. O artista é primeiramente um pensador, um esboço de um gesto que suscita outros gestos. O artista pensa e faz pensar e deve ser remunerado por isso. É pouco digno que forçosamente tenha que produzir “luxos vendáveis” para poder subsistir.

O artista não deverá tirar a sua fisicalidade de cena e deixar apenas obra e discurso? O artista “superestrela”, génio, vedeta dos *média*, fará sentido num mundo imerso numa superficialidade de imagens descartáveis?

A relativamente recente proliferação de bienais de arte e o aumento significativo de museus e instituições dedicadas à arte contemporânea, a par de uma crescente importância de uma elite de curadores, têm contribuído para o aplanar das idiosincrasias locais e nacionais e contribuído para:

1º- Promover uma hegemonia à escala global – de lembrar que na base deste conceito está uma espécie de homogenia da heterogenia, ao valorizar “excessivamente” a arte produzida nos subúrbios da centralidade anglo-saxónica dá-se a conhecer uma atitude que, em muitos aspectos, é bem aparentada com a ideia de “liberdade” que emanava o Expressionismo abstracto americano;

2º- Ao alargar a hegemonia às economias emergentes o processo não só garante que a hegemonia, passe o pleonismo, se mantém hegemónica como também “garante” que uma ou mais soluções alternativas de “saída” do modernismo são evitadas ou consideradas puramente incipientes.

A arte só pode ser democratizada na epiderme da sua aparência. A sua fruição é ilusória e fugaz. Exposições itinerantes de nomes bem sonantes, protegidas à vista por medidas de segurança ostensivas – e linhas bem marcadas no chão dos museus –, protegidas ocultamente por elevadas apólices de seguro e

especulativas notas de rodapé em jornais diários, mostram ao cidadão comum um “bem” de consumo só permitido ao ricos e poderosos (sejam eles privados ou estatais, corporativos ou singulares). Uma arte verdadeiramente democratizada equivaleria à falência de uma boa parte de um mercado bem oleado por séculos de árduo apuro. Não será em vão recordar que as tentativas feitas no sentido contrário foram um fracasso, ora porque os mundo/mercado da arte as conseguiu absorver e modelar, ora por foram satirizadas, consideradas indignas de crédito e postas em prateleiras (umas vezes para serem esquecidas como “pequenas curiosidades quase humorísticas”, outras vezes para serem recicladas mais tarde – Haacke, Duchamp, ...) Neste aspecto a Arte Conceptual fracassou porque, devido à heterogeneidade da sua produção, foi alvo dos dois processos!

Bibliografia

Livros

- **Alberro, Alexander e Buchmann, Sabeth** (editores), *Art after conceptual art*, Generali Foundation, MIT Press, Viena, 2006.
- **Arnold, Dana**, *Art History: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2004.
- **Baudrillard, Jean**, *Simulacros e simulação*, Relógio D'Água, Lisboa, 1991.
- **Bock, Jürgens** (Org. edit.), *FROM WORK TO TEXT, Dialogues on Practise and Criticism in contemporary Art / DA OBRA AO TEXTO, Diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea*, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002.
- **Butler, Christopher**, *Post-modernism, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2002.
- **Callinicos, A.**, *Against post-modernism: a Marxist critique*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- **Danto, Arthur C.** *Após o fim da arte – arte contemporânea e os limites da história*, Edusp/Odysseys editora, São Paulo, Brasil, 2006
- **Freeland, Cynthia**, *Art Theory, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2007.
- **Godfrey, Tony**, *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres, 1998.
- **Grosenick, Uta e Burkhard Riemschneider** (editores), *Art Now*, Taschen, Colónia, 2005.
- **Harrison, Charles e Wood, Paul** (editores), *Art in theory 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.
- **Huisman, Denis**, *A estética*, Edições 70, Lisboa, 2005.
- **Krauss, Rosalind, E.**, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985.
- **Krausse, Anna C.**, *The story of painting from the renassaince to the present*, Könemann, Colónia, 1995.
- **Lippard, Lucy**, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, New York, Praeger, 1973.
- **Little, Stephen**, *...ismos. Entender a Arte*, Ed. Lisma, Lisboa, 2006.

- **Lyons, Joan** (editora), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Visual Studies Workshop, Rochester, N.Y., E.U.A., 1985
- **Maison Rouge, Isabelle de**, *A arte contemporânea*, Editorial Inquérito, Lisboa, 2003.
- **Munari, Bruno**, *A arte como ofício*, Ed. Presença, Lisboa, 1982.
- **Osborne, Peter**, *Conceptual Art (Themes & Movements)*, Phaidon Press, Londres, 2002.
- **Pallasma, Juhani**, *Los ojos de la piel*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- **Rentschler, Ruth**, e Hede, Hanne-Marie, *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*, Butterworth Heinemann, Oxford, UK, 2007.
- **Rosenau, Pauline Marie**, *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton University Press, New Jersey, E.U.A., 1992
- **Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef**, *A arte do século XX* (2 volumes), Taschen, Colónia, 2005.
- **Rush, Michael**, *New Media in Art*, Thames & Hudson, Londres, 2005.
- **Stallabrass, Julian**, *Contemporary Art, a very short introduction*, Oxford University Press Inc., New York, E.U.A., 2004.
- **Virilio, Paul**, *Art and fear*, Continuum International Publishing Group, Londres, 2006.
- **Warburton, Nigel**, *O que é a arte?*, Ed. Bizâncio, Lisboa, 2007.
- **Wood, Paul**, *Conceptual Art*, Delano Greenidge Editions, Nova Iorque, 2002 (originalmente publicado por Tate Publishing, Londres, tradução portuguesa: Ed. Presença, Lisboa, 2002).

Artigos, revistas e Jornais

- **Barilli, Renato**, THE WORLD "SUB SPECIE LIBRI", Bologna, Italy, April 1994
(Translated from Italian by Angela Lorenz with the assistance of Donatella Franchi)
in <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/barilli.htm> (21/04/2008)

- **Barros, Ana Cristina e Fernando Delgado**, O “V de Gowin” no ensino experimental das ciências, in livro do professor do Manual Escolar Planeta Terra do 7º Ano de Escolaridade da Santillana/Constância.
- **Burke, Barry**, '*Post-modernism and post-modernity*', *the encyclopaedia of informal education*, 2000, in, www.infed.org/biblio/b-postmd.htm , (Julho de 2008).
- **Chagani, Fayaz**, *Rearranging the furniture of the universe*, 1998, in <http://www.geocities.com/Athens/Agora/9095/postmodernism.html> (Dezembro de 2007).
- **Danto, Arthur C.**, *The end of Art: a philosophical defense*, in *History and Theory*, vol.37, nº4, Dezembro de 1998, Wesleyan University (p.127-43)
- **De Cock, Christian (1997)**, *Postmodernismo y Creatividad: ¿La Pareja Perfecta?* in <http://www.iacat.com/1-Cientifica/DECOCK.htm> (Dezembro de 2007). Publicado em : '*Postmodernismo Y Creatividad: ¿La Pareja Perfecta?*', *Recreate: Revista Internacional de Creatividad Aplicada*, 2, p.122-129.
- **De Cock, Christian (1996)**, *Post Modernity or High Modernity?*, *Electronic Journal for Radical Organization Theory (EJROT)* in http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/Vol2_1/decock.pdf (Dezembro de 2007).
- **Kieślowski, Krzysztof** em entrevista *Kieslowski's Many Colours by Patrick Abrahamson*, *Oxford University Student newspaper*, June 2, 1995
- **Klages, Mary**, *Postmodernism*, in *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, Continuum Press, Universidade do Colorado, E.U.A., in <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html> (Janeiro, 2007).
- **Knight, Derek**, N.E. Thing & Co.:The Ubiquous Concept, Oakville, Oakville Galleries, 1995, (p.5-29 e 49-51) in http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/texte_02.html (Outubro 2008)
- **Lobo, Paula**, *Expansão do Louvre a Abu Dhabi é alvo de fortes críticas em França*, in http://dn.sapo.pt/2007/01/08/artes/expansao_louvre_a_dhabi_e_alvo_forte.html (Setembro 2008)
- **Lorenz, Angela**, *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, in <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm#> (Outubro de 2008)

- **Meyer, James**, *"Reconsidering the object of art, 1965-1975, Museum of Contemporary Art"* in
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n6_v34/ai_18163698/print
 (Março de 2008)
- **Quigley, T.R.**, *From Modernism to Postmodernism*, 2001 in
<http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/pomo.html> (Junho de 2007).
- **Rykner, Didier**, *Le Louvre sans Vermeer*, (Setembro 2008) in
http://www.latribunedelart.com/Musees/Musees_2008/Louvre_Vermeer_544.htm
- **Rios, Marco Tulio Méndez**, *La estética posmoderna*,
 in http://hiper-textos.mty.itesm.mx/articulo9_num7.htm (Outubro de 2007).
- **Schellekens, Elisabeth**, *Conceptual Art*, in
<http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> (Junho de 2007).
- **Seabra, Augusto M.**, *A Escala dos Museus*, in
<http://www.culturgest.pt/derivadas/050207.htm> (Setembro de 2008)
- **Shipe, Timothy and Harlan Sifford**, *Artists' Books in the University Libraries*, *Books at Iowa* 54 (April 1991) in
<http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/sifford.htm> (Agosto de 2008).
- **Strickland, Ron**, *Modernism/Postmodernism*, Illinois State University, in
<http://www.englishilstu.edu/strickland/495/modpomo.html> (Outubro de 2007).
- **Thompson, David**, *How did 'Art bollocks' become the default way of writing about visual culture? Could Mao have the answer?*, in *Eye Magazine* nº62, 2006, versão online:
<http://www.eyemagazine.com/opinion.php?id=134&oid=365>.
- **Weiss, Shannon & Karla Wesley**, *Postmodernism and its critics*, Department of Anthropology College of Arts and Sciences The University of Alabama, in <http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/436/pomo.htm> (Outubro de 2007).
- **Zerzan, John**, *The Catastrophe of Postmodernism*, in
<http://www.primitivism.com/schiller.htm> (Novembro de 2007)

Índice de Ilustrações

Figura 1	Revista Aspen, números 5+6, 1967, editor convidado: Brian O'Doherty	14
Figura 2	Diagrama em V de Novak e Gowin (adaptado pelo autor)	20
Figura 3	Diagrama da análise do movimento Arte Conceptual após a obra de P. Osborne	26
Figura 4	Joseph Kosuth, <i>Square, Glass, Clear</i> , 1965	27
Figura 5	Hans Haacke, Cubo de condensação, 1963-65	28
Figura 6	Jan Dibbets e Reiner Ruthenbeck, <i>"The energy of a real english breakfast"</i> , 1969	33
Figura 7	Jenny Holzer, <i>Truisms, London CityPoem</i>	35
Figura 8	Fred Wilson, <i>Minining the museum</i> , 1992	36
Figura 9	Banksy, Nova Orleães, <i>Rain Girl</i> , 2008	42
Figura 10	Little Warsaw, <i>Nefertiti's head</i> , 2003	43
Figura 11	Keri Smith, <i>Wreck this journal</i> , livro: ISBN-13: 978-0399533464	44
Figura 12	Robert Smithson, <i>Floating Island</i> , (idealizada em 1970, construída em 2005)	45
Figura 13	Richard Long, <i>A line made by walking</i> , 1967	48
Figura 14	Walter de Maria, <i>Quilómetro Vertical da Terra</i> , 1977	49
Figura 15	Victor Burgin, <i>Photopath</i> , 1967-69	49
Figura 16	Diagrama, modernismo vs pós-modernismo (elaborado pelo autor)	64
Figura 17	Diagrama do actual circuito da arte (elaborado pelo autor)	69
Figura 18	Gavin Turk, <i>Gavin Turk, sculptor, worked here, Cave</i> 1991-97,	80
Figura 19	Diagrama da curadoria (elaborado pelo autor)	81
Figura 20	Vermeer, Johannes, <i>A rendeira</i> , óleo sobre tela, 24 x 31 cm, Paris, Museu do Louvre	90
Figura 21	Banksy (duas fotografias), Londres, 2008	95
Figura 22	Autocolantes produzidos pelo autor	95
Figura 23	Fotografias, autocolantes e postais produzidos pelo autor	96
Figura 24	Site oficial Yellow Arrow : http://yellowarrow.net/v3/ (Dezembro de 2008), Fotografias apresentadas disponíveis em: http://www.flickr.com/photos/yellowarrow/sets/72157604429107296/	96
Figura 25	Diagrama de sistematização do livro de artista – Angela Lorenz	112
Figura 26	Livro de artista <i>"Isto não é uma pintura"</i> (pormenores), 2008	122
Figura 27	Livro de artista <i>"Isto não é uma pintura"</i> (pormenores), 2008	123
Figura 28	Livro de artista <i>"Isto não é uma pintura"</i> (pormenores), 2008	124
Figura 29	Livro de artista <i>"Isto não é uma pintura"</i> (pormenores), 2008	124
Figura 30	Bruce Nauman, <i>One Hundred Live and Die</i> , 1984	125
Figura 31	Robert Barry, <i>Inert gas: helium</i> , Desert of Mojave, California, E.U.A., 1969	125

Anexos

-----Mensagem original-----

De: [Victor Burgin 2](#) (burgin@provender.myzen.co.uk)

Data: 07/09/08 15:08:46

Para: zmag@netcabo.pt

Assunto: Photopath

Dear Jose Magalhaes

The original Photopath was in black and white. Strictly speaking, it should have been shot in colour, as the intention was to replicate the concealed portion of floor as closely as possible. However, at the time it was made (the late 1960s) colour printing was prohibitively expensive. All of the subsequent realisations of Photopath have also been in black and white.

Best wishes

Victor Burgin